

٢٠٢
مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة



موسوعة

وصف مصر

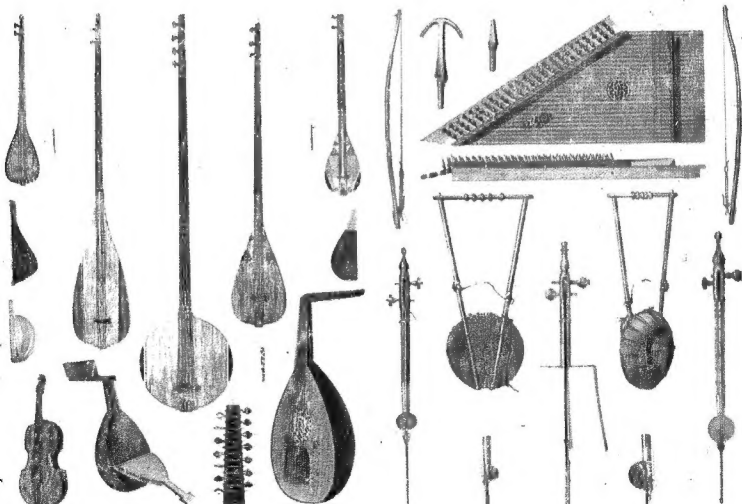
الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب



الجزء التاسع



اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن
القاهرة

BIBLIOTH

وصف مصر

الألات الموسيقية المستخدمة

عند المصريين القدماء

اسم العمل الفني: آلات موسيقية

التقنية: رسم جرافيك بالحبر الأسود

المقاس: ٥٠ × ٧٠ سم

جومار

عالم فرنسى ومهندس للمساحة والمستودع الحرى، كان ضمن البعثة الثانية التى رأسها عالم الرياضيات فوربيه؛ وتضم أحد عشر عضواً من بينهم جوفرو وشابروول وسيسيل وريدوتيه، وشغل جومار وظيفة سكرتير هيئة تحرير موسوعة (وصف مصر) لمدة عشرين عاماً محاطاً بالعديد من معاونين، وقد عقد مقارنة بين سكان مصر القدامى والمعاصرين فى أحد فصول الموسوعة.

قامت خصومة بين جومار والعالم الشاب شامبليون مما حدا بالأخير أن يعكف على دراسة الرسوم الجدارية التى تسجل مشاهد الحياة اليومية والمناظر الريفية ليؤكد أن جومار لم يقدم إلا فكرة وأهية عن المقابر برسومه الموجزة البعيدة عن الدقة وعباراته الغامضة.

محمود الهندى

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة

عند المصريين المحدثين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة

عند المصريين المحدثين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هي تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيتها السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. هدير مرحان

بسمُ الرحمن الرحيم

مقدمة

كان المأمول أن تكون هذه المقدمة بقلم مترجم الكتاب ، زوجي واستاذي المرحوم زهير الشايب ، لا قلمي . ولكن شأت ارادة الله أن يجهف المداد في القلم . وأن يتوقف النبع عن الجريان ، وايضا ، أن يترك المترجم هذا المجلد مخطوطا ، ايضا . لذلك الجهد المفضى في حقيقته ، الدائب في سميه ، الصادق في غايته ، الجليل في فائدته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر في اطار اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكفاح شعبها ضد القوى التي حاولت ان تسيطر على مصيره ، خاصة في تاريخه الحديث .

وفي هذا السياق قدم لنا كتاب « تطور مصر » للارسل كولومب الذي يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ والذي يدرس التطور السياسي في ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية لمصر المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسي المستشرق اندريه ريمون ضمنها في كتابه « التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية » .

اما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالذات ، فقد جاء في اطار الروح العامة التي سادت البلاد في اعقاب نكسة ١٩٦٧ من البحث والتفتيش في تاريخ مصر عن القوومات التي تؤكد صلابة الشعب المصري ، وصموده في وجه متحديه .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة
فصدر المجلد الاول من الترجمة العربية فى سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن
المصريين المحدثين .

ثم صدر المجلد الثانى فى سنة ١٩٧٨ . ويتحدث عن العرب فى وىف
مصر وصحراواتها . وتتابعت أجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من
حياة المصريين المحدثين وتاريخهم أدق تفاصيل تلك الحياة من زواياها
الاجتماعية والاقتصادية والفنية ... الخ .

واخيرا كان هذا المجلد (التاسع) . وموضوعه : الآلات الموسيقية
المستخدمة عند المصريين المحدثين . والذى جاء لىتم موسوعة الموسيقى
والفناء عند المصريين . بعد ان سبقه المجلد (الثامن) الذى يتحدث عن
الموسيقى والفناء فى مصر الحديثة . وقبله كان المجلد (السابع) الذى
يتناول بالحديث الموسيقى والفناء عند قدماء المصريين .

وجدير بالذكر ان كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصر على حديثهم عن
الآلات الموسيقية على صورها الراهنة فى عصر الحملة ، وانما امتدت
دراساتهم فى كثير من الاحيان الى التاريخ لهذه الآلات وتتبع تطورها شكلا
ووظيفة فى العصور السابقة .

واذا كانت سلاسة العبارة ، وسلامة اللغة تمثل جانبا من روعة
الترجمة فى عمل زهير الشايب . فان جانبا آخر أهم يتجلى فى قدرة المترجم
على تصوير روح العبارة . وشاعرية الأسلوب فى النص الفرنسى . وكذلك
القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التى اتسمت بها مباحث علماء الحملة ،
والتى أودعوها موسوعتهم الخالدة (وصف مصر) .

ولا غرابة فى ذلك . فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم محترف ،

وانما كان قبل كل شيء اديبا ذا قلم متميز ، وعبارة سلسة ، والفظ فصيح ، وفكر مبدع ، وهي صفات تجلت واضحة في نتاجه الادبي سواء منه المؤلف او المترجم .

لقد اثرى اديبنا المفكر الفنان ، بوطنيته الصادقة ، ولغته العربية المتمكنة ، وبكل اقتداره الفني وثقافته ، الحياة الادبية على مدى العقدين الاخيرين بالكثير من ابداعاته القصصية ، فقدم ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وهي (المطاردون) ، (الحبيبة) ، (حكايات من عالم الحيوان)

وجاءت روايته (السماء تمطر ماء جافا) التي تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ، من اهم الأعمال الادبية التسجيلية في ادبنا الحديث .

وفي جميعها ظهر - الى جانب المقدرة الفنية والسيطرة على ادوات فنه - حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعايشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحساسه بكل خلفة في ضمير هذا الشعب ووجدانه .

كانت مصر هي قضيته الوحيدة .

وكانت مصر ورا ، كل نبضة فرح او خلفة حزن اختلج بها قلبه .

كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفاته ، او جرى بها قلبه .

يقول زهير الشايب : « ان الهدف من ترجمتي هو انني اردت ان اسهم في ان تستعيد مصر اسمها الذي كادت ان تفقده باتخاذ اسماء لا تاريخ لها ولا مضمون ، وان القدم لبلسدى عملا هو من اخفى خصوصياتها » .

وبذلك يتأكد التكامل فى انتاج زهير الشايب بين ما ترجم وما ألف .
اذ جات مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعاء باسمها ، وعمل
للنهوض بحاضرها ، وبراذا لاصالتها ، واستشرافا لمستقبلها الذى كان
زهير الشايب مؤمنا به ايمانه بالله ، وبعظمة مصر ، وخلود الاهرام ،
وفيضان النيل بلا حدود الى آخر الزمان .

وبعد .. فليس زهير الشايب من يليق به فى الحديث عنه بعد رحيله
كلمات الحزن والتأسف . لان من قدم عطاء مثل عطاء زهير الشايب ، ومن
كان فى مثل ثقافته ، وخلوص سريره . ليس فى حاجة الى مثل هذه الكلمات .
لقد عاش دائما ببذل الود صفوا . ويترفع عن الصغائر والاحقاد . عاش
مثلا رائعا للانسان الشريف بمعنى الكلمة . ومن كانت هذه سيرته وتلك
انجازاته لا يكون جديرا بالحزن .. انه جدير قبل كل شئ ، بالاعجاب
والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد فى النهاية أن أوجه شكرا وعرفانا لا حد لهما لجميع اصداق
زهير الشايب الذين اهتموا بالحفاظ على اعماله بعد رحيله .

كما أوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدي ابراهيم أستاذ
اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة للجهد الكبير الذى بذله فى
ترجمة النصوص والمباراة اليونانية القديمة واللاتينية التى جات فى هذا
الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد راضى الأستاذ بكلية
الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا . للمنايا التى اولاهها لهذا
الكتاب . والتى ساعدت على خروجه الى النور .

عفت شريف

يناير ١٩٨٦

الباب الأول

عَنْ اللَّهِ فَزَلَّ لَوْزَيْنِ الْمَعْرُوفَةِ فِي مِصْرَ

الفصل الأول
عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مَسْعُودٍ

المبحث الأول

حول اصل وطبيعة العود ، وحول اهمية

هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان يوسعنا أن نقدم مبحثا بالغ الطول حول العود ، لو كان مخولا لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حول الفرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيما بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تقسيم يده (الرقبة) ، لكي تتحدد عليها الحانات الخاصة بالأنغام أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجدول الموسيقى لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمادة أو الحامة التي صنعت منها ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار (في طولها) بين بعضها وبين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منها الى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النفصات التي يحدثها ، وحول الملاقة التي تبينها فيها العرب والفرس . وتلك المقابلة التي أجروها بين الخاصية الملازمة لكل واحدة من هذه النفصات وبين الأمزجة المختلفة ، والجنسين المختلفين (ذكر أو أنثى) ، والأوضاع المتباينة للأشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ ٠٠ ومع ذلك ، فيخلاف أن هذه الآلة الموسيقية قد تناولتها- فيما يبدو- بعض تعديلات جعلتها تختلف قليلا عما كانته في الماضي ، وأن علينا ألا نلقي هنا بالا لا لبحوثنا الخاصة التي أجريناها في مصر ، فانه قد لا يكون بمقدورنا أن نفسر كل هذه الأمور دون أن نلجأ الى تقديم بحوث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نمر

مرور الكرام بفالبية هذه التفاصيل الغريبة عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر . حتى نقصر اهتمامنا على تلك التفاصيل التي ترتبط بالضرورة بموضوعنا .

وعلى الرغم من أن العود يدخل في عداد الآلات الموسيقية التي يستخدمها المصريون ، فإننا مع ذلك نجد له - حين نقارنه بالآلات التي يستخدمونها بشكل اعتيادي مألوف - شكلا بالغ التباين عن شكل الآلات الأخرى . حتى ليدفعنا الأمر إلى الظن - بشكل طبيعى - بأنه لابد أن يكون للعود أصل مخالف ، لدرجة تكاد نزع منها أنه ليس آلة شرقية على الإطلاق .

ويتفق بعض المؤلفين العرب والفرس - من الذين كتبوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالحديث هذه الآلة - على أن العود قد جاءهم عن الإغريق ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه ، والذي يصفونه بأنه مراحم خطير لسليمان ، هو الذى تخيل هذه الآلة ، بعد اكتشافه التناغمات الموسيقية ، أما الفريق الثانى منهم فينسب ابتكاره الى أفلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرا ، والتي قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أى آلة العود ، هى التى تعلق بها أكثر من غيرها من آلات الموسيقى . ويقولون أن أفلاطون قد برع فى العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه ، وأن يوحى إليهم بما يشاء من عواطف أو انفعالات مختلفة ، حتى أنه كان قادرا - وفق مشيئته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدئ منها ، طبقا لما يقوم به من تنويعات فى طبقات طربه (الميلودى) - فحين كان يعزف فى مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه - على الرغم منهم - يظنون فى نعاسهم ، ثم يوقظهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه المقدرة ، اذ شاء أن يحاول العزف بالمثل على هذه الآلة -
أن يجلب الناس الى عيون سامعيه ، لكنه لم يستطع أن يوقظهم . ولذلك
فقد أصبح أرسطو ، بعد أن اعترف بتفوق أفلاطون عليه ، تلميذا له .

ومن جهة أخرى فلا تنقص الشرقيين حكايات من هذا النوع . فبروى
شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة ، اذا ما وثقنا في
صحتها ، فسنجد أن أمهر الموسيقيين الفرس والعرب كانت لديهم - هم
كذلك - موهبة القدرة على جلب الناس الى عيون مستمعيهم ، وكذا القدرة
على ايقاظهم^(١) ، ففي مثل هذه البلدان ، شديدة الحرارة ، فإن الأحاسيس
التي ترهقها تلك الحرارة بالغة الشدة ، تخلق الرغبة على الدوام في الراحة
حتى ليبدو الناس هناك ضربا من سعادة بالغة ، أما أكبر قدر من السعادة
يرجوها الناس هناك فهي أن يكون الانسان خاليا من الهموم ، بعيدا عن
متاعب العمل وأن يعيش في دعة لا يفكر أو يلوى على شيء . ولهذا السبب
فإن الشرقيين ولا سيما المصريون منهم ، ينظرون بتقدير كبير الى أى
موسيقى حبت الطبيعة بموهبة القدرة على أن يذهب باكتئابهم ، وأن يدفع
بالبسمة الى شفاههم . وأن يجلب لميولهم النوم الهادئ . وأن يوقظهم في
رقة بفعل مباحث فنه ، وفي الوقت نفسه فليس هناك - في رأيهم - ما هو
أكثر قدرة على انضاج موهبة مثل هذا الموسيقى بروعة وعظمة . كما أنه
ليس هناك ما يستطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحيوية الى غناؤه
سوى هارمونية العود . فالخواص الرائعة التي لنضات هذه الآلة قد حملت
الموسيقيين العرب الضليعين يؤثرونها باعتبارها رمزا لهارمونية الطبيعة
ككل ، على نحو ما كان المصريون (القدماء) ينظرون به الى القيثارة القديمة
التي اخترعها عطار .

الهوامش :

(١) حتى لا نسرف في ضرب الأمثلة فسنكتفى بأن نورد هنا الحكاية التالية ، المثيرة للانتباه ، والتي نقرأها في المكتبة الشرقية : الفارابي أو الفارابي . هي الكنية التي يكنى بها أبو نصر محمد طرخاني والذي يسميه العرب عادة بجودة الفارابي (أى الفارابي) ، أما نحن (الأوربيون) فنسميه فارابيوس اذ كان مسقط رأسه مدينة تسمى فاراب وهي نفسها مدينة أوترار .

وقد ذاع صيت هذا العالم ، باعتباره فريد عصره ، وزعيم فلاسفة زمانه . وكان يشار إليه باسم المعلم الثاني ، وقد نهل منه ابن سينا كل علمه .

ومر الفارابي وهو في طريق عودته من الحج الى مكة بسوريا حيث كان يحكم عندئذ سيف الدولة ، سلطان بيت آل حمدان في عهد الخليفة العباسي الثالث والعشرين بعد المائة . وعندما وصل الى بلاط هذا الأمير الذي يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجال الأدب ، وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه ، فظل واقفا حتى أشار اليه سيف الدولة بأن يجلس ، وعندئذ سأله الفارابي عن المكان الذي يريد منه الجلوس فيه ، فأجابته الأمير بأن بمقدوره أن يجلس في أى مكان يراه أكثر ملاءمة له ، فتوجه هذا العالم غير المعروف (ممن حوله) وبدون أن يتوجه باستفسار آخر ، ليجلس على طرف الأريكة التي كان الأمير جالسا عليها ، واذ فوجئ الأمير بجسارة هذا الغريب قال بلفته (العربية) لواحد من رجاله : مادام هذا التركي قد بلفث به القصة هذا الحد ، فاذهب اليه لتؤنبه . وأطلب اليه في الوقت نفسه مفادرة مكانه ، وحين سمع الفارابي منه هذا القول قال للأمير : حنانيك ، فمن يسوس الناس يمثل رقتك ، يجعل نفسه عرضة للندم . فقال له الأمير ، وقد أدهشه أن يسمح مثل هذه الصبارة : أتعرف لفتنا ؟ فرد عليه الفارابي : نعم ، وأعرف لغات كثيرة غيرها ، ثم دخل على الفور في المبارزة مع العلماء المتجمعين . وسرعان ما ألزهم جميعا الصمت ، فأصبحوا مجرد منصفين ، يتعلمون منه أشياء كثيرة لم يسمعوها عنها من قبل .

وحين انتهت هذه المبارزة الأدبية أسبغ عليه سيف الدولة الكثير من التكريم واستبقاه الى جانبه . وبينما كان الموسيقيون الذين استدعاهم سيف الدولة يفتنون اندس الفارابي بينهم مشاركا إياهم بعود كان يمسك به بيده ، وحظي باعجاب الأمير فسأله ما ان كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه ، وعندئذ اخرج قطعة وزع اجزاعها على الموسيقيين . ثم واصل مساندة اصواتهم بعوده فاشباع بين الحاضرين جميعا جوا من المرح حتى جعلهم يضحكون يمل ، اشتدائهم . ثم أمر بعد ذلك بفناء مقطوعة أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع ينخبطون في البكاء . وفي النهاية غير من المقام فجلب النجوم اللذيذ الى عيون كل الموجودين . وقد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابي وسر من علمه وأبدى رغبته في أن يظل هذا العالم على الدوام في صحبته لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذي كان بالغ الزهد في كل أمور الدنيا شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة الى بلده . فاتخذ طريقه وسط الأراضي السورية . لكن لصوصا هاجموه ، واذ كان يعرف جيدا كيف يجذب القوس ، فقد شرع يدافع عن نفسه . لكن سهما من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط جثة هامدة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوما في صحبة صاحب ابن عباد . فأخذ العود من يد أحد الموسيقيين ، وعزف بالطرق الثلاثة التي تحدثنا عنها من قبل ، وعندما بذرت الطريقة الثالثة النوم في عيون الحاضرين ، كتبته على عنق العود الذي استخدمه : مر الفارابي فانقشمت الأحزان . وعندما قرأ الصاحب . ذات يوم ، مصادفة هذه الكلمات . فقد ظل بقية حياته في حالة كدر لأنه لم يتعرف اليه . ذلك أن الفارابي كان قد انصرف دون أن ينغوه بكلمة . وبدون أن يعطى أحدا الفرصة كي يعرفه .

المبحث الثاني

عن اسم العود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الاطلاق . فهي بهذا المعنى قليلة الوجود في اللغة العربية . وكلمة عود^(١) تعنى كل اصناف الخشب على الاطلاق ، حين يشار الى آلة أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسما لآلة موسيقية فقد انتقلت الى لغات كثيرة ، وتناولها التعريف في كثير أو في قليل بحيث قد بات من العسير أن نتعرف عليها . فحين خلط الأتراك بين الاسم وأداة المعرفة في كلمة واحدة (العود) فقد حرفوا هجاءها ، فكتبوها ولفظوها لوط^(٢) . أما الأسبان الذين أخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الشواهد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر ، فقد حرفوا من لفظها وهجائها على نحو طفيف فجعلوها لاودو Laoudo ، أما الإيطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Leuto ، ثم لفظوها ليوتو Leouto ثم كتبوها فيما بعد Liuto ليلفظوها من ثم Liouto . ومن هنا ، دون جدال ، أو من تلك المعرفة بالعود التي اكتسبها الفرنسيون ، في الشرق ، في زمن الحروب الصليبية جاءت الى فرنسا كلمة لوت Luth ، وهي اسم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية . أدى بدوره الى ظهور الجيتار الألماني .

وقد أكد لنا أحد الشرقيين . من المتبحرين في العلم ، أن العود الاصل كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسيقية التي تحمل اليوم هذا الاسم . وفي الوقت نفسه حيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى ارهاق حامله . فقد أحلوا مكانه الآلة التي نعرفها اليوم حين نشير اليها بالاسم المصغر: عود كويطرة أو كويتره . والذي يعنى العود أو الجيتار الصغير .

الهوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد . وتعنى الاسم الذي يشار به الى من يحترف العزف على العود .

المبحث الثالث

عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها

الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها . والتي رسمت في لوحات الدولة الحديثة ، المجلد الثاني ، اللوحة AA الشكل رقم (١) (١) ، تمثل في واقع الأمر شكلا من أشكال الجيتار ، لا نجد للمقارنة به ، شكلا أفضل من نصف ثمرة كمثرى أو شمامسة سطحت قليلا عند أسفلها .

ولكى نجعل الشكل الذى تقدمه عنها أكثر وضوحا فسننظر اليه فى البداية من وجوهه المختلفة ، ثم فى أجزائه المتفرقة (كل على حدة) . وحين نتصدى بالشرح لهذه الأشياء فسنعفى أنفسنا من الدخول فى التفاصيل نفسها ، حين نتصدى لبقية الآلات الوترية ، ما لم تك هناك ملاحظة جديدة ينبغى تقديمها .

الوجه الأمامى للعود A هو الوجه أو الجانب الذى يوجد به مشدة التناغم ، وهو مسطح ويسمى بالعربية وجه ، أما الجانب الخلفى B أى الجزء المقابل للجانب السابق فمحدب أو مقبب ، فيما عدا الملوى حيث هو مسطح . ويطلق على هذا الجانب الخلفى فى مجمله فى العربية اسم ظهر ، ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان ، أى ذلك الجزء المحصور بين b و d قصعة ، وهى كلمة تشير الى شئ أجوف ومحدودب . وتسمى يد العود بالرقبة ، أما مركز الأوتاد S فيسمى بالعربية انف ، كذلك يسمى الملوى D بالبنجالة ، فى حين يسمى الجزء المجوف من الملوى E والذى تدخل فيه الأوتاد بالمسترة ، أما الأوتاد نفسها e فتسمى

مخالف (٢) وتسمى ثقب المصافير بالحروق (٣) أما الحبال F فهي
الأوتار (٤) ، وتسمى راحة الأوتار أو المشط بالفرس وهي تقابل وتنفق مع
كلمة شيفاليه Chevalet عندنا ، وهو الاسم الذى نطلقه على تلك القطعة
الصغيرة من الخشب ، والتي توضع رأسيا فوق آلاتنا الموسيقية ، ويطلق
على قطعة الجلد H . المصبوغة باللون الأخضر والمصققة فوق مشددة التنغم
وتحت الأوتار والتي تمتد منبسطة من الفرس الى ما تحت النافذة الصوتية
الكبيرة اسم رقعة ، أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة O فتسمى شمس (٥)
فى حين تسمى النافذتان الصوتيتان الصغيرتان oo والموجودتان تحت
الشمس الكبرى . بالقرب من الزوايا للرقعة بالشمسيات (٦) . أما الجوانب
المكونة للقصبة فيطلق عليها اسم باوات (٧) . وفى النهاية فانهم يطلقون على
ريشة العزف P اسم رُخمة (٨) ان كانت هذه عبارة عن رقاقة من خشب
أو ريشة النمر : اذا كانت حقيقة ريشة نمر .

الهوامش :

(١) مجموعة الآنية والأناث والآلات . وتغطي اللوحة AA الفصول السبعة من الباب الأول من هذا المجلد . أما اللوحة BB فتغطي الفصول الستة الأخيرة . في حين تغطي اللوحة CC الأبواب الثاني والثالث والرابع .

ملاحظة : مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصفة عامة ثلث الأصل ، أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعي .

(٢) هذه الكلمة هي جمع لكلمة عصفور . ولا تطلق الا على الأوتاد التي تتخذ شكل قرص صغير على هيئة زرار . أما الأنواع الأخرى من الأوتاد . مثال تلك التي لها شكل البيزر (مطرقة ذات رأسين) فتسمى أوتاد والمفرد وتد . أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوى .

(٣) جمع كلمة خرق بمعنى ثقب . انظر شكل ٢ .

(٤) أوتار والمفرد وتر . وهي تقابل كلمة Corde عندنا . ولا تسمى بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعة من معى الحيوان . أما تلك المصنوعة من النحاس الأصفر فتسمى : سلك أو تل ، وإن يكن المصريون لا يلجئون إليها قط في صنع الآلات الموسيقية التي يستخدمونها . بحيث لا نراها الا في الآلات التي يعزف عليها الأتراك واليونانيون واليهود الذين يقطنون مصر .

(٥) مأخوذة من كلمة شمس ، وهي كلمة محرفة .

(٦) وهذه الكلمة أيضا مشتقة من كلمة شمس ، وتقابل كلمة Solaire عندنا .

(٧) والمفرد بارة (وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين) .

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .

المبحث الرابع

الحامات التي تصنع منها الاجزاء السابقة ، وشكل
كل جزئ منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من
الاجزاء ، ووظيفته ، وغلاف الآلة

تصنع البنجاك D من خشب الجوز . وهي مقلوبة الى الخلف ،
وتشكل مع العنق C زاوية تبلغ ٥٠ درجة . أما الجانب E فمخوف في كل
اتساعه . ويبلغ سمك الاجزاء الجانبية نحو ٦ مم . وينقسم هذا السمك في
كل طول هذه الاجزاء الجانبية الى قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب
القيقب المصقول . مغلقة . ويبلغ عرضها ملليمتر واحد (١) . أما الوجهان
الجانبيان X فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضا .
يلغ عرضه من ناحية الأنف ١٦ مم . ويبلغ هذا العرض عند قمة
المنجك ١١ مم فقط . أما الجزء الآخر فيشكل اطارا يحيط بكل الجزء
السابق . بكامل طول البنجاك . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا
الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الخشب . تمتد بكامل طوله . وهي
مغلقة . وتماثل في سمكها تلك الشبكة التي سبق أن أشرنا اليها (٢) . وعند
وسط الوجوه الجانبية X نجد الأربعة عشر ثقباً ، التي يبعد كل ثقب
منها عن الآخر بمسافة ١٤ مم . والتي يمر من خلالها الأربعة عشر وندا
والتي تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتي تتركب عليها الأوتار (٣) وتغطي
لوحة صغيرة من العاج . وهي التي لا نرى سوى سمكها في الشكل ٧- كل
طول الدرك (أطراف الأوتار) . وكما هو الحال بالنسبة للدرك . فإن عرض
هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم . في حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امتداد
الوجه فيما تحت البنجاك الى رقع صغيرة . فهناك أولاً رقتان طوليتان .
تتكونان بفعل احاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضهما بالمثل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوجه ٢ . وقريبا من الشبكتين السابقتين مباشرة . وعلى كل جانب يوجد شريط من خشب سانت لوسى 2-3mm يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجك D . ٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير . وقريبا من كل واحد من هذين الشريطين أو الرقعتين . مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من العاج يزيد عرضها قليلا عن الملليمتر . ويتلو هاتين الرقعتين شريطان من خشب الأكاچه الأبيض . أحدهما على جانب . وثانيهما على الجانب الآخر . وعرضهما غير متساو ١ . يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات ، في حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فإن هذا الطول . في هذا وذاك من الشريطين يبدأ في التناقص تدريجيا . وبشكل غير ملموس حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يعقب هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليمون يبلغ عرضهما ملليمترا واحدا . وأخيرا . فعند الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوسى عرضها مساو لمرض الشبكتين أو الشريطين السابقين . وتؤدي كل هذه الشبكات أو الشرائط الى قطعة صغيرة من خشب الأكاچه الأحمر . يبلغ سمكها نحو ملليمترين . وتوجد مباشرة تحت لوحة العاج .

أما الأبعاد e (٤) فهي من خشب الزعرور . ويبلغ عددها أربعة عشر كما سبق أن أوضحنا . ويخترق كل واحد منها ثقب نفذ في سمك ذيله (٥) ليسر التوتر من خلاله .

وأما العنق (أو اليد) . فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته ويتحدب في أسفله أو في الخلف . ويتكون وجهه العلوى من قطع متصلة ومغلقة . ووسطه (٦) عبارة عن فصل كبير من العاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم . ثم يأخذ هذا المرض في التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم . ويحاط هذا النصل الماجى باطار صغير

من خشب سانت لوسى ، كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج .
وتغطى خافتا العنق . وكذا الجزء الواقع مباشرة تحت الانف بشريطين من
خشب سانت لوسى . وفى أسفل النصل الكبير المصنوع من العاج توجد
قطعة من خشب الاكاجة تشكل متوازى مستطيلات عرضه ٤٥ مم وبارتفاع
قدره ١٤ مم ، تحوطه شبكة من العاج هى بمثابة اطار له . وبمسنداً عن
ذلك ، الى أسفل ، توجد شريحة صغيرة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ مم
فوق امتداد العنق ، أما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملليمترات ، وأسفل
ذلك نجد شريطاً من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملليمترات . وكل واحد
من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس . أما أسفل العنق فمصنوع من
خشب الصندل ، وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة ، بفعل اثني عشر خيطاً
من خشب الليمون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية . ويرجع أن
هناك جزءاً من العنق لا نراه قط لأنه يدخل أو يندمج فى جسم الآلة .
وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ مم على الأقل ، يشكل بلا جدال
نوعاً من ردف أو تلة تلتصق عليها الضلوع عند أطرافها .

أما الأنف S فمن العاج ، حزت بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة ،
تبين فيها الأربعة عشر وتراً ، متزاوجة (اثنين اثنين) لتحول بين كل منها
وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها .

أما مشددة التنغام A فهى قطعة واحدة من خشب الصنوبر ، ناعمة
وملساء بالقدر الكافى . ولكنها غير مطلية بأى طلاء . وتمتد لنحو ١٨ مم
فوق العنق .

وأما الشمسيات 0,0,0 فدائرية ، ويسدها بشكل تام سمك مشددة
التنغام . ويبلغ قطر الشمسة الكبيرة 0 ١٠٨ مم ، أما قطر الشمستين
الصغيرتين 0,0 فلا يتجاوز ٢٢ مم .

والرقعة (٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون ، التي تلتصق فوق مشقة التناعم ، والتي تقبض من هذه المشقة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا بـ ١٠٤ مم عرضا ، بدءا من الفرس .

وزوايا أعلى الرقعة مبتورة ومشذبة من كل جوانبها على شكل أسنان ذئب . وقريبا من الفرس ، تجاه الفراغ الذي يفصل بين كل زوجين من الأوتار نرى فوق الرقعة ثقباً أو نافذة صوتية صغيرة (شمس) مثقوبة كلية في سمك مشقة التناعم . وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ست فاصلات (فراغلت) فيترتب على ذلك وجود ست شمسات صغيرة (٨) في هذا المكان .

وتصنع الفرس g من خشب الجوز ، وتكاد تقبض فرس الجيتار عندنا ، وتخترقها سبعة أزواج (١٤) من الثقوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها .

كما تصنع الأوتار F من صمغ الحيوان ، وهي تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك ، تبعا للنفحات المتباينة التي ينبغي أن تصدر عنها ، وهي تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيتار عندنا .

أما الجزء المحطب من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصعة فيتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب ، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسى . وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصغر الضلوع - تنهض مشقة التناعم (٩) .

ولإخفاء اتصال مشقة التناعم بحواف القصعة ، أى بالجزء المحطب من الجسم الرنان ، أو ربما للحيلولة دون أن تنفطر أو تتفكك مشقة التناعم فقد غطيت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نصفه الآخر بالمشدة نفسها (١٠) .

وفي الجزء السفلي من القصعة ، والذي تنتهي عنده الأضلاع متجمعة توجد حلقة من خشب الليمون ، تغطي من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو ٨١ مم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من مشدة التناغم من ناحية اليمين وناحية الشمال على حد سواء . وتغطي هذه الحلقة في جزء منها بحلقة أخرى من خشب سانت لوسي ، التي تمتد هي الأخرى متجاوزة امتداد الحلقة الأولى بنحو ٥٤ مم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها (١١) ، وإذا تأتى هذه الحلقة لتكون في وضع متساو مع المشدة فإنها تكون نتيجة لذلك مغطاة ، بدورها ، بشرائط من القطن الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكي تزيد من متانة الجزء الذي تحمل عليه الآلة ، عندما توضع في وضع الوقوف .

وإذا ما خططنا خطاً موازياً لمشدة العود بدءاً من الطرف X من البنجاك تجاه أسفل الآلة على شكل S فسنجد أن طوله يبلغ ٧٢٦ مم ارتفاعاً ، فإذا ما قسمنا امتداده بدءاً من الأنف S حتى نقطة Q في خط مستقيم فإن طول الآلة في هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ مم ، مما يعطينا ٢٩ مم ، فرقاً بين الجزء الأكبر ارتفاعاً من البنجاك وبين الأنف .

ويبلغ طول العنق من النساحية F ٢٢٤ مم ، في حين يبلغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ مم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، في امتداد المشدة L فيبلغ ٦٥ مم .

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان في أكبر عمق له ١٦٢ مم .

أما مشدة التناغم في الامتداد المحصور بين النقطة Q والامتداد L فتصل إلى ٤٣٣ مم ، أما أقصى اتساع لها ، أي على مسافة ١٣٥ مم من

النقطة Ω فيبلغ ٣٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم ، أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم .

ويمتد الأنف بعرض يبلغ ٤٧ مم .

ويبلغ عرض البنجاك ، مقيسا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، في نفس البعد ، سوى ٢٨ مم .

ويأخذ عرض المسود في التناقص على الدوام في اتجاهي العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من نقطة Ω حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجاك ، كذلك فإنه يتناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من النقطة Ω . ومع ذلك فإن هذا التناقص ، يرغم أنه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه إذا ما اتجهنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى ، أو لأن منحني الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهي به الأمر بأن يتحول الى خط يكاد يكون مستقيما .

والآن ، قد انتهينا من تقديم أبعاد شمسات الرقمة ، ولا يتبقى علينا إلا أن نصف الريشة P ، تلك التي لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن .

تصنع ريشة العزف ، والتي تسمى بالعربية زخمة (١٢) أو ريشة النسر من نصل صغير من رقاقة خشب أو من ريشة نسر . وحين يتخذها العازف من ريشة نسر ، فلا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أعلى القصبة بطول ٨١ مم ، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو محفار ، ثم تشذب وتدور من عند طرفها ، وفي النهاية لا يترك فيها شيء يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها مما يؤدي توقيع من يقوم بالعزف على هذه الآلة الموسيقية .

ويصنع غلاف العود بقدر من العناية يستحق منا معه ان نتوقف عنده (١٣) ، فشكله عند اغلاقه يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها ، وهو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الاحمر ، ومبطن من داخله بورق مصبوغ بطريقة بدائية خشنة باللون الاحمر كذلك ، ويتشكل الجزء المقبب من الخارج ، المجوف من الداخل B ، والمعد لاحتواء ظهر الجسم الرنان من اضلاع متجمعة ، وتلتصق هذه الاضلاع وتلتحم ببعضها البعض على نحو طيب حتى اننا لا نلمح ادنى اثر لها من خلال الجلد الذى يكسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، اما الجزء المسطح والمعد لاحتواء مقعدة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احدها من فقط وهي A ثابتة ، وهي كذلك القطعة السفلية والتي ترتفع حتى ٢٧ مم اسفل الشمسات الصغيرة ، اما القطعتان الاخريان فمتحركتان ، واولاهما C تتصل بالاولى بفعل مفصلتين صغيرتين ، يمكن عن طريقهما قفلها او فتحها حسب الحاجة ، وهي تكسو الآلة ، اسفل الشمسات الصغيرة ٥٥ بنحو ٢٧ مم ، وحتى ارتفاع مقعدة البنجاك ، ذلك انها بعد ان تضيق حتى تأخذ شكل العنق تعود فتستعرض من جديد عند النقطة d ، لتغطي الجزء من الغلاف الفى يضم البنجاك ، ولا بد ان تكون سمعتها كبيرة لحـد يكفى لآز يستوعب ، ليس فقط هذا البنجاك ، بل والصافير ، التى تبرز بنحو ٢٧ مم الى الخارج ، على النحو الذى نراها عليه فى الشكل ٢ . اما السداة E فلها حواف ناتئة ، بزاوية مستقيمة عند x كما ترتفع بمقدار ١٥ مم ، وتغطى عند اقفالها القسم المقرغ من الجزء المجوف والثابت H الذى يضم البنجاك . وتنتهى الحافة السابقة بالوجه v ذلك الذى يوجد بوسط مزلاج له زنبره يدخل فى بداية اللسان E عند طرف الجزء d عندما يعاد رفع الجزء C - بعد أن تكون قد اقلنا السداة E - لنسندة عند d على هذه السداة نفسها .

الهوامش :

- (١) انظر شكل ٢ .
- (٢) انظر الشكل ١ الوجه × .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ حيث رقت المصافير طبقا لترتيب الأوتار وترتيب النضات في الائتلاف النغمي .
- (٤) انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٥) اضطررنا لتقديم هذه الملاحظة إذ أننا بعد ذلك سنتحدث عن بعض الآلات الموسيقية التي تصنع عصافيرها على نحو مغاير وتربط أوتارها بطريقة مختلفة .
- (٦) انظر الشكل ٣ .
- (٧) تصنع هذه الرقعة من قطعة جلد مأخوذ من أسفل بطن السمكة المسماة بالعربية بـ"بيلش" .
- (٨) انظر الشكل ١ .
- (٩) شرحه .
- (١٠) شرحه .
- (١١) شرحه .
- (١٢) انظر اللوحة ٨٨ الشكل ٣ .
- (١٣) انظر الشكل ٤ .

المبحث الخامس

عن الائتلاف النغمي في العود

وعن ضبط نغماته . وعن نظامه الموسيقي

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا . طويلا ومرهقا . لو أننا حاولنا
نفس الوضع الفريد الذي تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب
النغمات التي تكون ائتلافه النغمي . دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا
كله أمورا محسومة تدركها العين . ولهذا السبب . فقد ظننا أنه قد كان
من الاوفق أن نقدم هنا رسما للبنجاك وللاوتار بالإضافة الى اشارة للنغمات
التي تحدثها .

أما الأرقام التي وضعناها بين العصافير . والاشارات الموسيقية
الواقعة قبالتها على جانبي البنجاك فتدل في الوقت نفسه على وضع الأوتار
المربوطة الى العصافير والترتيب الذي تشغله في التآلف النغمي لآلة العود
وكذا الأنغام التي يأتي بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى يمكن القارىء
من تصور ميكانيزمات التآلف النغمي بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط
الأوتار عن طريق خطوط أخرى من النقط . وفي نهاية هذه الخطوط . كررنا
مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذي تشغله النغمة التي يحدثها الوتر
والتي عبرنا عنها بنوطة أو اشارة التآلف التي ترى أسفل البنجاك . وبهذه
الطريقة فإن العين تستطيع أن تسترشد بهذا الرسم في تتبع الأمر بدءا من
المكان الذي يربط فيه الوتر بالمصفورة . حتى الأنف التي يتخذ عنده الوتر
الوضع المخصص له . حتى تصل الى اشارة النغمة التي يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالي البنجاك بأوتاره ، مصحوبا بالنوتات أو
الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار ، وبالنغمات التي تحدثها هذه

الأوتار . والتي يتكون منها - أى من هذه النغمات - التآلف النغمى لآلة العود . أما الأرقام التى نجدتها بين الإشارات الموسيقية والمصافير فتدل على الترتيب الذى جاءت عليه الأوتار فيما يتعلق بالتآلف النغمى .
وهكذا نرى :

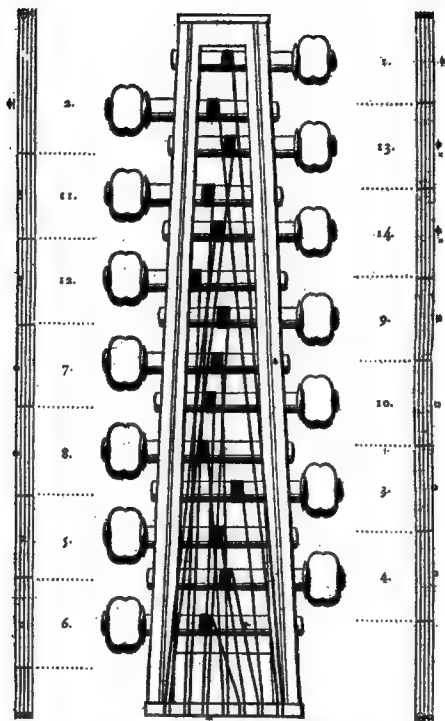
أولاً : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدى بواسطة وترين .

ثانياً : أن هذه النغمات جميعا قد انثقلت فى رباعيات وخماسيات وثمانيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثاً : أن النغمة الأكثر انخفاضاً أو غلظة تشغل هنا الموضع الذى تشغله النغمة الأكثر جهازة أو حدة ، أى نغمة الزير (وهو أدق الأوتار) فى جميع أنواع الكمان ، على اختلافها ، لدينا .

رابعاً : أن الوترين اللذين يؤديان النغمة الأكثر غلظة هما أطول الأوتار جميعا ، وأنهما بالتالى مربوطان بالمصافير الأكثر تراجعاً نحو طرف المنحاك .

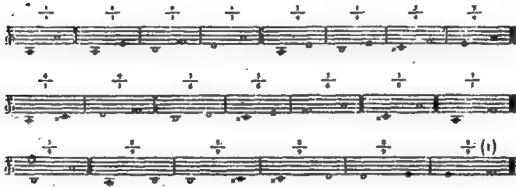
خامساً : أن من الأمور البالغة الغرابة ، والبالغة الأهمية ، والمجديرة بالملاحظة فى الوقت نفسه ، هو أن الائتلاف النغمى للعود يشتمل على كل النغمات الناتجة عن انقسام الوتر الى أجزائه القاسمة الأساسية والمبدئية . مع فارق طفيف ينجم عن المزاج الذى يمتلك العرب عند استعمالهم لنظامهم الموسيقى . وفى واقع الأمر فإن لديهم تلك النغمة الثمانية التى تشكل طبقاً لتقسيم الوتر . الفاصلة التى توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف طول الوتر نفسه ، وتلك التى تصدر عن الطول الكلى لنفس الوتر . وباتباع هذه المقارنة على الدوام ، فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر فى طوله الإجمالى . وفى النغمات التى تحدثها هذه الأجزاء . نجد لدينا الحماسية الناتجة عن



1. *Quadrant*
 2. *Rect.*
 3. *Rect.*
 4. *Rect.*
 5. *Rect.*
 6. *Rect.*
 7. *Rect.*
 8. *Rect.*
 9. *Rect.*
 10. *Rect.*
 11. *Rect.*
 12. *Rect.*
 13. *Rect.*
 14. *Rect.*
 15. *Rect.*
 16. *Rect.*
 17. *Rect.*
 18. *Rect.*
 19. *Rect.*
 20. *Rect.*
 21. *Rect.*
 22. *Rect.*
 23. *Rect.*
 24. *Rect.*
 25. *Rect.*
 26. *Rect.*
 27. *Rect.*
 28. *Rect.*
 29. *Rect.*
 30. *Rect.*
 31. *Rect.*
 32. *Rect.*
 33. *Rect.*
 34. *Rect.*
 35. *Rect.*
 36. *Rect.*
 37. *Rect.*
 38. *Rect.*
 39. *Rect.*
 40. *Rect.*
 41. *Rect.*
 42. *Rect.*
 43. *Rect.*
 44. *Rect.*
 45. *Rect.*
 46. *Rect.*
 47. *Rect.*
 48. *Rect.*
 49. *Rect.*
 50. *Rect.*
 51. *Rect.*
 52. *Rect.*
 53. *Rect.*
 54. *Rect.*
 55. *Rect.*
 56. *Rect.*
 57. *Rect.*
 58. *Rect.*
 59. *Rect.*
 60. *Rect.*
 61. *Rect.*
 62. *Rect.*
 63. *Rect.*
 64. *Rect.*
 65. *Rect.*
 66. *Rect.*
 67. *Rect.*
 68. *Rect.*
 69. *Rect.*
 70. *Rect.*
 71. *Rect.*
 72. *Rect.*
 73. *Rect.*
 74. *Rect.*
 75. *Rect.*
 76. *Rect.*
 77. *Rect.*
 78. *Rect.*
 79. *Rect.*
 80. *Rect.*
 81. *Rect.*
 82. *Rect.*
 83. *Rect.*
 84. *Rect.*
 85. *Rect.*
 86. *Rect.*
 87. *Rect.*
 88. *Rect.*
 89. *Rect.*
 90. *Rect.*
 91. *Rect.*
 92. *Rect.*
 93. *Rect.*
 94. *Rect.*
 95. *Rect.*
 96. *Rect.*
 97. *Rect.*
 98. *Rect.*
 99. *Rect.*
 100. *Rect.*

ثلثي طول الوتر . والرابعة التي تنتج عن ثلاثة أرباعه . والثلاثية الكبرى التي تصدر عن أربعة أخماسه . والثلاثية الصغرى عن خمسة أسداسه . والسادسية الصغرى عن خمسة أثمانه . والكبرى عن ثلاثة أخماسه . والسباعية الصغرى عن خمسة اتساعه . ونفحة القرار التي تصدر عن ثمانية أتساعه .

امثلة



ومع ذلك فأننا لم نقل بأن من الأمور الهامة أن نلاحظ النسب أو العلاقات المختلفة لهذه النغمات فيما بينها لمجرد أن نغمات الائتلاف في آلة المود . تقدم كل النسب أو العلاقات التي تنتجها التقسيمات الرئيسية للوتر . وإنما كذلك لأننا نجدها حين نتفحصها جيدا . تشير الى رابطة مصاهرة بين النظام الموسيقي العربي . والنظام الموسيقي الذي وضعه جى أرزو Gui Arezzo لدرجة يستحيل علينا معها ألا نكون على يقين تام بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر . أو أنهما على الأقل قد اشتقا كلاهما . من مصدر مشترك . وفي الواقع . فأننا نجد النظام الموسيقي الذى ينتج عن نسب أو علاقات النغمات فى ائتلاف آلة المود على النحو الآتى :

الترتيب أو النسق الدياتوني للأنغام

فى الائتلاف النغمى لآلة المود



واذ تملو هذه السلسلة من النغمات بمقدار نغمة ثلاثية ، فانها
تختلف اختلافا طفيفا ، او لا تكاد تختلف على الاطلاق ، عن السلم الموسيقى
الذى تكون طبقا للنظام الموسيقى عند جى أرزو . حيث لا يتكون هذا السلم
الا من النغمات الست الدياتونية التالية ، ذلك أن النغمة Si لم تضاف
الى هذا السلم الا بعد ما يزيد على ستمائة عام بعد جى أرزو ، ي منذ
ما يقل عن مائتى عام ، على يد موسيقى يدعى لومير Lemaire .

السلم الموسيقى طبقا لنظام جى أرزو



وبمعنى آخر فحيث لا يحتمل أن يكون المصريون المحدثون والعرب
قد تلقوا هذا النظام الموسيقى عن الأوربيين ، وحيث يرجح كثيرا - على
المعكس من ذلك - أن يكون الفن الموسيقى منذ سقوط الامبراطورية
الرومانية قد عانى - فى أوربا - من نفس القدر الذى قاست منه بقية
الفنون الحرة والعلوم ، بمعنى أنها قد أضحت أمورا باطلة ، منسية مهملة ،
فى الوقت الذى كانت فيه هذه العلوم والفنون نفسها تزدهر وتحظى بأكبر
قدر من الشيوخ والنجاح على يد العرب ، الذين يبدون دوما وكان علوم
الاغريق وفنونهم قد وجدت عندهم الملاذ الآمن ، فقد ينتج عن ذلك أن هؤلاء
العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم الى أوربا ، كما كانوا قد فعلوا فى الشرق ،

وخصوصا حين سيطروا على جزء كبير من ايطاليا ، قد أمكنهم أن يشيروا هناك مع ما بذروه من بذور المعارف الأخرى ، معلوماتهم عن الموسيقى^(٢) ، وبالتالي فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عند العرب وعندنا ناتج من أن جي أرزو - الذى عاش فى وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوروبا الشرقية والوسطى - قد تشرب معارفهم وأدعاهما حتى تبنتها ايطاليا ، بدلا من مبادئ النظام القديم للموسيقى الاغريقية ، تلك التى كانت قد فقدت سطوتها وتخلت عنها حتى الكنائس برغم المحاولات الدووب التى كان يبذلها كل من سان امبرواز S. Ambroise وسان جريجوار S. Grégoire للتذكير بها . ومن هنا ، على الأقل ، نستطيع أن نحدد - كما نظن ، وبقدر أكبر من العقلية - استقرار ذلك النظام المصيب الذى نتبعه اليوم فى الموسيقى ، ذلك أنه لو لم يكن النظام الموسيقى (الاغريقى) عندئذ قد بات نسيا منسيا ، لما كان هناك ما يفرينا قط على أن نتبنى نظاما آخر ، مادام نظامنا الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة ، وفى الوقت نفسه أحسن اكتمالا من كل الأنظمة الموسيقية المتبعة اليوم سواء فى أوروبا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من سبع نغمات دياتونية هى : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف من أى نوع ، وهى النغمات التى يستطاع أداؤها وانشادها بشكل طبيعى ، فى حين أن سلمنا الحالي : أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، سى ، أوت ، فالنمسة سى تبدو لنا ، بل هى فى الواقع وعلى الدوام ، جافة ، وأداؤها عسير منفرد ، مهما تكن العادة التى جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب العجيب والذى لا يتفق مع أية مسيرة هارمونية طبيعية .

ان كل هذه التغيرات والتحريفات فى الفن الموسيقى تعود - دون

جدال - الى الحسابات الحاذقة لبطلليموس واقليدس وثيون الأزيدي . . . الخ ،
من أولئك الذين قد عن لهم - حين أولوا جل همهم الى مادة الانظام أكثر مما
أولوها الى تأثيرها في الميلودى - أن يحللوها ويقسموها هذه النغمات الى
فواصل . وعلى أن يقسموها ويفرعوها الفواصل المستقرة والمتنعة منذ زمان
لا تميمه الذاكرة . وذلك بقصد مضاعفة اعدادها . وحتى يكونوا منها فواصل
جديدة يجهها الميلودى الجميل . العروضى والمعبر . عند القدمات . وبهذه
الطريقة فقد قلبوا كل شى . وعنمو كل شى . حتى بات النظام الموسيقى
القديم على يديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه . بل كذلك غير قابل
للفهم والاستيعاب . كما جعلوه فاقدا بشكل كلى لرابطة القربى الحميمة التى
كانت تربطه بشكل وثيق بفن الخطابة وقواعد الشعر . وبالتالي بقواعد
الانشاد والبلاغة والالقاء الشعرى . وانتهى الأمر بهم ألا يتوافقوا ويفقدانهم
التفاهم فيما بينهم . من هذا السديم . وهذه الفوضى . ولا ينبغي أن يخامرنا
الشك فى ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الخالى للموسيقى العربية . كما
ان هذا النظام . طبقا لكل الشواهد هو الذى اتخذ منه جى أرزو النموذج
الذى نتممه ونحتديه الآن .

ولقد حان الوقت . الآن . كى نمضى الى وصف وشرح آلة موسيقية
أخرى . وعلى هذا فلى نضيف بعد ذلك . بخصوص آلتنا هذه . سوى مثال
أخير . كيما نعطي فكرة عن الجدول الموسيقى . ونعيب الملامس . والتعريف
بالأسماء العربية بالنوتات والنغمات التى يتكون منها اختلافها النغمى . وهو
ما لم نفعله فى الأمثلة السابقة . خشية أن نكون بذلك نشنت الانبعاث عن
الأمور التى كانت هذه الأمثلة . تشكل موضوعها .

الجدول الموسيقي (٣) للعود وتعيين اللمس الخاص به

(٢)	<i>Qeb-en-Nasab.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	Annulaire.
I.				
	<i>O'el-yda.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	Annulaire.
V.				
	<i>E'ndy.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	
VII.				
	<i>Rast.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	
II.				
	<i>Dashd.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	
IV.				
	<i>Sykh.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	
VI.				
	<i>Nasab.</i> A vide.	Index.	Doigt du milieu.	
III.				

أما مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من هذه الآلة فهي نفسها مدى ومساحة نغمات الجيتار الألماني ، وإن يكن التنوع في العود أكبر كثيرا ، حيث أنه لا تحده قط أربطة كما في آلات اللمس الأخرى (الوترية) . من هذا النوع .

الهوامش :

(١) كثير من هذه المقامات أو النغمات محرف وبالح الضعف مثل المقامات من سي Si الى اوت ut ، ومن اوت x الى ري re ، ومن مي mi الى فا x . وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب في البيانو القيثاري لدينا . وقد نستطيع تقدير هذه المقامات في نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة التي نطلق عليها اسم مقام صغير ، وان لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد أثرتنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تنقصه الدقة ، اذ كان ينبغي علينا ، حتى نأتي بتقييم دقيق ، وحتى ندلل على هذه الدقة ، أن ندخل في حسابات قد لا تكون مناسبة هنا .

(٢) لا يجهل أحد أن الخلفاء العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم في العالم القديم ، قد نشروا فيه ، في الوقت نفسه ، العلوم والفنون التي كانوا يشجعونها والتي هيأوا لها سبيل الازدهار ، في كل مكان امتدت سطوتهم اليه . وقد غدا ابن سينا ، الذي كان يعيش في زمن جى أرزو ، وابن رشد ، الذي عاش في القرن الثاني عشر ، خالدين بفعل المؤلفات الرائعة التي جادت بها قريحتهما ، والتي ترجمت كلها على وجه التقريب الى لغات أوروبا العلمية ، ولا بد أن كل امرئ يعرف كيف نال المبدأ الفلسفي ، والمضاد للدين لابن رشد تقدما هائلا في إيطاليا ، وأى تكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه في مملكة المغرب . وبمقدور من يجهلونه أن يرجعوا الى قاموس Bayle تحت كلمة Averroès ، وبالإضافة الى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك العيب الجذرى للنظام الموسيقى الجديد ، الذي وضعه جى أرزو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقى القديم عند الاغريق فيما كتبناه في بحوثنا حول التسائل في الموسيقى وفي الفنون التي كانت تتخذ من المحاكاة اللغوية موضوعا لها ، الباب الثاني ، الفصلان : الأول والثاني .

(٣) في اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقى آلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة .

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ، والتوافق النغمي آلة العود .

الفصل الثاني

عن الطَّبِيبِ الْقَلْبِيِّ النَّزَّاعِي ١٣

المبحث الأول عن الطنبور بصفة عامة

يطلق عادة في الشرق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه بالآلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فيما يتصل بالشكل على الدوام ، فعلى الأقل ، بالطريقة التي جهزت بها هذه الطناوير^(٢) وبالأسلوب الذي يعزف به عليها . وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال في أوتار الماندولين ، وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فان لآلات الطنبور ملابس ثابتة تتكون من ثقبوب عديدة ، أحدثت في وتر صغير مصنوع من ممى الحيوان ، وتتقارب هذه الثقبوب الى بعضها البعض بشدة حول العنق حتى لا يتاح لها أن تتراخى ولا أن تنزلق . ولا أن تغلي مكانها بأية كيفية . وأخيرا فان هذه الآلات توقع على غرار الطريقة المتبعة في العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر .

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو ما يلي :

أولا : أن العنق والبنجاك لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية .

ثانيا : أن البنجاك مصمت بدلا من أن يكون أجوف ، مسطح عند المقدمة مستدير عند المؤخرة .

ثالثا : ان للمصافير شكل مطارق ذات رأسين ، مستديرة عند طرفي رأسها .

رابعا : أن نصف عدد هذه العصافير قد وضع في المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، في حين لا توجد عصافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خامسا : أنه ليس لهذه العصافير قط ثقب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

سادسا : أن الأوتار تربط خارج البنجاك ، ولا تبتدىء عند الذيل ، وإنما تربط فوق رأس العصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذاك من طرفي الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه x ، ثم تلف حول الذيل حيث ينهيها الصانع على هذا النحو عند اعدادها .

وعلى هذا ، يكون المعجبون والرحالة قد خلطوا على سبيل الخطأ بين الطنبور والعود والكتيارة والجيتار والقيتارة ٠٠٠ الخ ، لأنهم لم يتفحصوا بالقدر الكافي من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية ، ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، في الشرق ، مزودة بأوتار لم تصنع من المعدن وإنما من معي الحيوان ، كما أنها غير مزودة بملامس ثابتة ، وباختصار لأن ليس بها شيء يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التي تميز الطنبور ، بل إن البعض على غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التي لدينا ، وقد نضيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى في مصر إلا بين أيدي الأتراك واليهود والأروام ، وفي بعض الأحيان في أيدي الأرمن ، لكنها لا ترى قط في أيدي المصريين .

وإذ يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر منا ، فيما بعد ، أن نتصدى بالشرح إلا للأمور الخاصة بأي آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها جميعا - فضلا عن ذلك ، تلتقي في نقاط أخرى كثيرة ، فإنا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما نكون قد شرحناه مسبقا ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

الهوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمة Tambour في لغتنا الفرنسية ، وإننا لنجهل على أي أساس استند كاستل Castle حين أعطى للكلمة العربية طنبور المعنى نفسه الذي للكلمة الفرنسية المشار إليها ، وحين يكتبها هجائيا طنبور Tombour وليس طنبور . باعتبار ذلك اسما للآلات الموسيقية التي تشير إليها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن هجاء كاستل لا يتفق قط مع النطق الشائع في مصر . بل حتى في فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيدا . دون شك . ما دمنا نقرأ في قاموسه ذى اللغات السبع ، عند الجذر طيب . برقم ١٨ كلمة طنبور . ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير ، مما يعنى . كما يقول . « ان طنبار والجمع طنابير هى نفس الشئ بخصوص كلمة طنبور في فارس . » . وبعد ذلك . في أسفل الصفحة . وفي الموضع الذى يقدم فيه شرحا لهذه الكلمة نقرأ نصا لاتينيا مؤداه أن الكيتارة التي نقابل في العبرية كينور او كنور ، الواردة في الآية ٢٧ من الاصحاح ٣١ من سفر التكوين هي آلة موسيقية ذات عنق طويل . ويطن مستدير . واوتار معدنية وتوقع بريشة العزف (الآلات الوترية : آلة موسيقية وهي نوع من الآلات وحيدة الوتر . وقد زودت باوتار ثلاثة) وفي كل هذا نجد أشياء تبدو لنا ناقصة الدقة/وأخرى تتفق بطريقة مدهشة مع ما علمناه . فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشار إليها باسم طنبور . وكلها مصحوبة بصفة تمييزاً . كلا منها . عن الأخرى . وهي تختلف فيما بينها في شكل الجسم الرنان وفي عدد وخامة أوتاره . وفي الائتلاف النغمي لهذه الأوتار . وهكذا فإن التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنابير الأخرى .

ولهذا السبب فليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل .
أما التعريف الثاني فمفرط في خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خشيئنا . إذا ما كتبنا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين تعد اللغة العربية غريبة عليهم أننا نبغى أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى . وقد حدا بنا السبب ذاته أن نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كثيرة أخرى .

[في الأصل الفرنسي استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour في المفرد . أما في الجمع فقد كتبت Tambours بإضافة علامة الجمع s الى المفرد متفاديا كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش في الفرنسية . (اشرحم)

المبحث الثانى

عن الطنبور الكبير التركى ، عن اجزائه ، عن اشكالها
واحوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن
وظائفها ، وعن الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركى ، آلة موسيقية مرتفعة ، يبلغ ارتفاعها
مترا و٣٤٠ مم ، أما ارتفاع العنق والبنجاك وحدهما فيبلغ المتر و١٥٠ مم ،
فى حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقي الذى يبلغ بالتالى
٣٢٥ مم (١) .

ويمكن أن ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الأول وهو
الجانب القريب ، ويتجاوز نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه
بالعربية (المامية المصرية) فهو (٢) أما الثانى فمسطح ، وهو الوجه الأول
أو الأمامى ، ويسمونه فى العربية وجه (٣) .

أما القصعة (٤) ، أو الجزء المقوس ، والذى يتجاوز شكله شكل نصف كرة
فى الطنبور التركى ، فمصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصهبة ،
مصقول ومعرق ، وعروقه الكثيرة العدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات
لون أسمر يضرب الى القنامة وتبدو وكأنها محروقة . ويتكون هذا الجزء
مبدئيا من تسعة أضلاع كبيرة (٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق
بجسم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق فى
شكل Ω ثم تتجمع متمركزة فى نقطة وحيدة ، تختفى بفعل قمة ذيل
الفرس T (٦) . وهكذا يشمل طولها كل امتداد تقوس الصندوق فى

ارتفاعه بدءا من A حتى Ω . ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ مم عند قمة المنحنى الذى يشكله دتم يضيق أكثر فأكثر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى ، يعقب الأضلاع التسعة السابقة مباشرة ، وبالقرب من مشددة التناغم ، ضلعان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين ، وهما مصنوعان من الخشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى ، وإن كانا على عكس هذه ، فهما أقل عرضا عند قمة انحنائهما ثم بعضيان متسمين بالتدرج حتى يبلغا مستوى المشددة ، ويبلغ أقصى عرض لهذين الضلعين نحو ٤١ مم فى حين يبلغ أدناه ، فى اضيق جزء منهما ، نحو ٢٧ مم ، وهما ، على غرار الأضلاع التسعة الأولى . يبدأان من تحت نقطة التحام العنق ويستطيلان ممتدين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعا ، تلك الفرس التى تنبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاشين .

والجانب الأمامى المسمى وجهه ، والذى نطلق عليه نحن اسم مشددة التناغم كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق . ويبلغ قطره نحو ٣١٨ مم . وهو مصمت وليست به شمسات ومحدب بمض الشيء مما يفسح مجالا للظن بأنه يتكرر داخليا عند المركز على دعامة صغيرة نسميها نحن الروح وهى التى تغطيه هذا التحدب . ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تغطى امتداده كله ارتفاعا ، ولا تتجاوز جميعها - فى أقصى عرض لها - ما يزيد على ٢٥٣ مم . أما بقية الوجه فيشغله من كلا الجانبين ، قطعة صغيرة من خشب الأكاجة ، وتزدان كل قطعة منهما ، فى الجزء الأطول منها ، أى فى ذلك الجزء الأكثر بعدا عن المحيط ، بشرطين طوليين من الصدف المثلج باللؤلؤ . عرض كل منهما ٦ مم بارتفاع يصل الى ١٨٠ مم . وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يمتد نحو أسفل العنق فوق الجزء

A وحتى مسافة ٨٦ مم، وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصدف ملبسة

فى سمك الخشب . فوق طلاء من الشمع الأسباني . تمتلئ به كذلك الفواصل الفارغة لهذه الحلية ، وعند الطرف المقابل من هذا الوجه (مشدة التناغم) ، فوق الفرس مباشرة ، توجد كذلك حلية أخرى على هيئة نصف مخروط ناقص مقسوم عند قطره الصغير . وتنتهى قمة منحناه بزاوية . وهو مصنوع من قطعة واحدة من الصدف يبلغ عرضها ٤٣ مم . تخترقها ثمانية ثقب متعددة الزوايا ، يسدها جميعا - كذلك - شمع أسباني مصهور .

وفى أسفل الحلية السابقة . عند التحام المشدة بالأضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى . تلتصق حاملة الأوتار أو المشط المسماة بالعربية . كرسى . ويتكون هذا الكرسى من قطعتين : أحدهما بقمة مدببة نسميها نحن بذيل الكرسى . وتصنع هذه من خشب الأكاجة المدهون بالأسود ، والتي يبلغ اتساعها عند قاعدتها ٦٣ مم . أما الأخرى فتشكل عند قاعدة الآلة الموسيقية ، فى شكل ٥٢ نتوا مكسوا بغلاف صغير من خشب الأبنوس

ثقت فى سمكه أربعة أزواج من الثقوب لتمرر بها الأوتار وتربط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف ، ويمتد الى أعلى الجزء نصف الكروى من الصندوق . وينتهى فى شكل مدبب ، تماما فوق الموضع الذى أفضت اليه من قبل الأضلاع التسعة الكبيرة . ولعل هذا الجزء من المشط أو الكرسى يقوم بدعم الأضلاع وفى الإبقاء على تماسكها ملتصحة بعضها ببعضها الآخر . أما الجزء الثانى من الكرسى فيكسوه نصل صغير من رقاقة خشب ثقت بالمثل بنفس العدد من الثقوب التى تمرر من خلالها الأوتار ٥

وبسدها من الكرسى وحتى قاعدة المنق ، لصق شريط من القاب أو البوص . على كل جانب من جانبي مشدة التناغم ، وبكل طول التحامه بالأضلاع . مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه . كما أنه يحول دون أن ينفرط عقد هذه المشدة أو أن يتزحزح عن موضعه (٧) .

اما العنق M (٨) فمسطح من أعلى ، أى من ناحية الاوتار ، ومستدير من أسفل . ويبلغ عرضه ٤١ مم بالقرب من الكرسي و٢٥ مم عند الأنف ، وتوجد مزالق أو حروز صغيرة بكل طول العنق . وفى جزء كبير من البنجناك على الجانب الأيمن . وعلى بعد ١١ مم من الجزء المسطح . وهو شئ نلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطناير . ويتكون العنق أساسا من ثلاث قطع ، أولاها B وهى من خشب الزان . وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة . ويعمل الجزء المرئى منها بمقدار ٩٠ مم . وفوق السطح الأمامى لهذه القاعدة يلتصق ذبلا لوحى الصنوبر الخاصين بوسط الوجه (مشددةالتناغم) . وفوق هذين الذيلين تثبت الحلبة الصدفية التى أشرنا إليها من قبل . تلك التى توضح الحد الذى ينبغى أن يقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه . اما القطعة الثانية فتشمل كل الجزء الدائرى من العنق اللصيق بالبنجناك كله C . وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى . متداخلة بالقاعدة B . ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم . اما الجانب المسطح منها فمفرغ على عمق ٩ مم بكل طول العنق الممتد بين S و B . ويمتلئ هذا الفراغ بالقطعة الثالثة المصنوعة بالمثل من خشب سانت لوسى . وهذه القطعة (الثالثة) مسطحة ليس لها من طول الا امتداد الجزء المفرغ الذى أشرنا اليه لتونا . وهى تملأ كل عمق الفراغ حتى مستوى سمك البنجناك وسطح القاعدة B . ويوجد فيما بين القطعتين الثالثة والخامسة . ومن الجانبين . شريط صغير من خشب الصنوبر . ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى تكسوها القطعة الثالثة . وهو أمر لا نستطيع التأكد منه الا اذا فككنا هذه القطعة . وهو ما لم نجد من الضروري أن نفعله .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومشددة التناغم ينقسم العنق كلية

الى خانات تسمى بالعربية : مواضع الدساتين(٩) . وتتكون هذه الخانات من شرائط مكونة من خمسة أطواق أو لفات من وتر رفيع مأخوذ من معى الحيوان تملأ كل منها الأخرى على نحو يكاد يكون لصيقا . حول العنق . ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا . وبالإضافة الى ذلك توجد خانة أخرى عبارة عن قطعة صغيرة من الجزء الصلب والمرقق من ريشة نسر . الصقت فوق مشدة التناغم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من وتر من معى الحيوان . مما يجعل المجموع سبعة وثلاثين ملمسا .

وهناك قطعة صغيرة من خشب الكاجة تكون الأنف وهذه توجد لصيقة بالقطعة الثالثة من عنق البنجك . وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من تقوي ضئيلة العنق مهمتها استقبال الأوتار .

وقد سبق أن استرعيينا الانتباه الى أن البنجك وهو ما نسميه نحن Cheviller ليس سوى امتداد للقطعة المستديرة أسفل العنق . أما اذا ما نظرنا الى البنجك فى حد ذاته وبعبارة عن بقية الأجزاء فسنجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما فى ذلك الطرف العاجى الذى يشكل نهاية له والذى يوجد أسفله . وعلى بعد خمسة ملميمترات أخرى توجد دائرة صغيرة صنعت من الأخرى من العاج ملتحمة بالخشب . وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهى بالانف نجد فوق البنجك ثمانية حزات طويلة مهمتها استقبال الأوتار وتسهيل مرورها من تحت حلقة نسميها مشدة الأوتار تتكون من ثلاث عشرة لفة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر . ووظيفة هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجك أو بالأحرى الإبقاء عليها فى الحزات الصغيرة التى تدخلها لجذبها وخفضها حتى تحمل بهذه الطريقة فوق الأنف . ولولا ذلك ، لظلت الأوتار - حيث هى قد ربطت خلف البنجك - بعيدة للغاية عن العنق ، ولما كان بمقدورها أن تحمل فوق الأنف ، وهو ما كان سيحجم من العزف عليها أمرا بالغ الصعوبة .

أما الأوتاد أو العصافير^(١٠) فيبلغ عددها ثمانية . وهي مصنوعة من حشب الأكاجة ، وهي ما نطلق عليه نحن اسم Chevilles . وقد بينا شكلها في بداية هذا الفصل . كما بينا المكان الذي تشغله . وبذلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهي رقاقة من الحشب الأملس وتسمى زخمة^(١١) ، وهي رقيقة للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ سم أما عرضها فيصل الى ١١ سم . وأما الطرف الذي توقع به الأوتار فدائري عند سطحه بطريقة لا يستطاع معها الاحساس ببروز زواياها .

ومن جهة أخرى فإن الائتلاف النغمي للطنبور الكبير التركي لا يشتمل الا على أربع نغمات مختلفة . بل حتى على ثلاث ، ذلك أننا لا ننظر الى النغمات المتساوقة (أى التى فى التساوى) والتي توجد فى أوكتاف (وحدة ثمانية) النغمات الأولى باعتبارها أنفاما مختلفة . وفى هذه الآلة . كما فى العود . تشغل النغمة الأكثر انخفاضاً أو لعلظة نفس الموضع الذى تشغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهازة أو رقة (الزير) فى آلاتنا الموسيقية ، أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نضع فيها الطنانة (اللحن الرتيب) وفى الموضع الذى كان ينبغى أن يشغله الطنان توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الغليظة (الحفيضة) التى للنغمة الحادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النغمى . نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون الثالثة فى طبقة أعلى من الثانية ، كما توجد الرابعة فى تساوق مع الثمانية الحفيضة التى للمثالثة .

مثال



وحيث ان لكل واحدة من النغمات الثلاث المختلفة ، في هذا الائتلاف النغمي ، نغمة أخرى متوافقة (أو مدونة) مع الأوكتاف (النغمة الثمانية) وحيث يستطيع كل وتر عن طريق الـ ٣٧ ملمسا الثابتة في الآلة أن يفتح ٣٨ نغمة ، بما في ذلك النغمة التي على الحال *à vide* فإنه تنتج عن ذلك ست مجموعات أو ستة سلاسل يتكون كل منها من ٣٨ نغمة . ومع ذلك : فحيث ان هذه السلاسل من النغمات لا تعدو أن تكون سوى فواصل كروماتيكية أو تجانسية (١٢) ، فإن هذه السلاسل تنحصر في مدى ست عشرته (١/١٦) أو ثمانيتين ومقام .

مثال للسلاسل الست التي تنتجها الأوتار الثمانية في الطنبور الكبير التركي . أو مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من كل وتر باتباع ملامس هذه الآلة الموسيقية والفواصل التي تعزل هذه النغمات كلا منها عن الأخرى .

4.^e corde double.
A vide.

3.^e corde double.
A vide.

2.^e corde double.
A vide.

4.^e corde double.
A vide.

1.^{re} corde double.

3.^e corde double.
A vide.

2.^e corde double.
A vide.

1.^{re} corde double.
A vide.

وكل شيء هنا يكاد يحملنا على أن نجزم أننا هنا ازاء شكل جديد من المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بمقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التي تؤسّس عليها هذا الرأي - أما أسفنا هنا فسيببه أن مثل هذا الرأي يستحق أن ندلل عليه على قدر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء أو بين المحدثين ، ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، في الأزمنة القديمة ، لفظ مجاديس Magadis ، بل على العكس من ذلك ، فإن الشروح الخاطئة التي قدمها عنها هؤلاء المؤرخون قد أبعدتنا عن الحقيقة بأكثر مما تساعدنا على أن نستشفها .

ولقد ظنت الغالبية - وقد خدعتها التفسيرات الغامضة التي قدمت عن كلمة مجاديس Magadis عن طريق الشمرء الاغريق أن هذه الكلمة هي

اسم علم آلة موسيقية ، فذكروا (١٣) - مستندين الى حدسهم - شهادة الكمان الذى يقول : « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك فى مسرحيته تاميراس أن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات الموسيقية التى توقع (بالريشة) عند الاغريق هى تلك الآلات التى يعد ميلودياها الأعذب وقعا ونفعا ، وكذلك شهادة أناكريون ، الذى يسوق دليلا على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أى لو كاسبى ، اننى أنشد على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ النخ » ، وقد ظن آخرون أن المجاديس قد كانت هى نفسها البقتيس ، اذ يذكر مينابخيموس فى كتابه « عن الفنانين » أن سافو التى عاشت قبل أناكريون قد اخترعت فى وقت معا كلا من البقتيس والمجاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القوم كانوا ينشدون بصحابة البقتيس والمجاديس بدون أن يستخدموا ريشة العزف ، كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالتيرون (السنطير القديم) مؤسسين مقولتهم هذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رسالة أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالتيرون ليس سوى مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد - استنادا الى أسباب موثوق بها - ان المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة ومحاولة فهم الأسرار الباخية ، الكتاب الاول ، قد كتب يقول ان تيموثيوس من ميليتيوس* ، حين زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس قد أنحى عليه باللوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يقطعوا الأوتار التى اضافها الى هذه الآلة ، لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة نفسها التى أوشكوا فيها أن يفعلوا ذلك ، باظهار رسم لأبوللون وهو ممسك فى يده بقيثارة مزودة بالمعد نفسه من الأوتار .

ويزعم فريق رابع أن المجاديس هي نوع من آلة الناي لأن الشاعر أيون من خيوس عند حديثه عن الناي الليدى **مجاديس** يقول : « ان الناي الليدى **مجاديس** يسبق الصوت » بل ان أريستاخوس ، الذى يصفه بانيتيوس الرودى (من رودس) بأنه نبي مقدس ، اذ كان يتعمق معانى وأحاسيس الشعراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس كانت نوعا من الناي ، وان يكن هذا الراى :

١ - مضادا لراى أريستو كسينوس فى مؤلفاته عن **اصحاب الناي** ، وفى كتبه التى ألفها عن أصناف الناي والآلات الموسيقية الأخرى .
٢ - مناقضا لراى أرخستراتى الذى وضع كذلك كتابين عن أهل الناي .

٣ - ضد راى فلليس الذى وضع بالمثل كتابين عن أهل الناي .
٤ - وفى النهاية ضد راى يوفوريون الذى يخبرنا فى بحثه عن ألعاب القلزم أن المجاديس هي آلة وترية قديمة ولم يحدث - فى رأيه - الا فى زمن متأخر للغاية أن تغير شكلها واسمها مع اطلاق اسم السامبيقة Sambyce عليها .

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا ، كما يتراعى لنا لأول وهلة ، من تنازع الآراء هذا ، ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى تعيننا على تبديد الحيرة التى يتركنا فيها هؤلاء المؤلفون ، لانهصرنا داخل افتراضات متخبطة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت ، كما ظل غيرنا يفعل حتى اليوم . لكن شكوكنا تتلاشى ، وتتضح الحقيقة بكل جلائها حين نقابل ونقارب بين هذه الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من سابقهم (١٤) .

فالكاتب التراجيدى ديوجين فى مسرحيته *Sémelée* لم يخلط قط
يقينا ، بين المجاديس والبقتيس حين يقول «ان نسوة ليديات وباقتريات*
عندما كن يخرجن من مساكنهن فى جبل تمولى ، حيث يقطن قريبا من النهر
الذى يصب عند سفح هذا الجبل ، كن يذهبن الى غابة مقفلة ليحتفلن بديانا
على انغام البقتيس والقينارة ثلاثية الزوايا التى كن يعزفن عليها ، فيما وراء
المنق (أى عنق الآلة الموسيقية) مع جعلهن المجاديس تطن » .

كذلك يخبرنا فلليس *Phyllis* من ديلوس فى مؤلفه عن الموسيقى
أن المجاديس تختلف عن البقتيس ، ذلك أنه بعد أن يقوم بالحصر الآتى :
الفينيقية ، البقتيديس ، المجاديس ، السامبيقة ، الايامبة ، الكلبسيان ،
السنداسية ، القيثارة تساعية الأوتار - يضيف قائلا : ان الآلات
الموسيقية التى لم تكن تنشدها سوى قصائد الهجاء (الايامب) كانت
تسمى الايامبية ، وأن تلك التى لم تكن تدخل قصائد الهجاء فى مجالها قط
والتى أصاب التحريف وزنها الإيقاعى كانت تسمى كلبسيان ، أما ما كان
يسمى مجاديس فهى تلك الآلات التى يتكون تألفها النغمى من نغمة ثمانية
عند تكرار طرب أو ميلودى المنشدين أو المغنين .

ويذكر تريفون* فى كتابه التسميات أو الطوائف أن ما يطلق عليه اسم
مجاديس هو عملية أحداث أو اسماع نغمتين فى الوقت الواحد : اولاهما
حاددة أو جهرة والثانية غليظة أو خفيضة . وفى هذا المعنى أيضا يقول
الكساندريدوسى فى مؤلفه **المقاتل المسلح** : « سأسمكم النغمة الكبيرة
والنغمة الصغيرة من المجاديس » وهو ما ينبغى أن نفهمه على أنه النغمتان
الجهرة والخفيضة .

* من أهالى باكتريا فى آسيا الصغرى .
** نحوى رومانى قديم .

اما بندار في مؤلفه حاشية من اجل هيرون* فيذكر ان القوم قد اطلقوا اسم المجاديس على غناء المجاورة الصونية . لان هذا الغناء يتيح سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتي اصوات الرجال واصوات الاطفال . اى على النغمات المضادة او المقابلة .

كذلك فان فرينيكوس في فيثيقياته . كان يسمى الاغنيات من هذا النوع بالانغانى المشككة من نغمات ضد صوتية . اى نغمات مضادة او مقابلة .

ومن جهة اخرى يقول سوفوكليس في مؤلفه عن امالي ميسيا* ان غالبية الميديين كانوا يترنمون باغنيات تتكون من نغمات مجاورة او مقابلة . يؤدونها على آلة البقتيس . ثلاثية الزوايا .

وفى النهاية فان ارسطو يقول فى مسائله . القسم التاسع عشر . السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستخدمون فى الغناء سوى تآلف النغمة الثمانية وحده ؟ والجواب انهم هنا . يمجّدسون . وانهم لم يستخدموا - حتى الآن - تناغما مغالفا . ولن نمضى هنا لأبعد من هذا . ففى تتبع الروايات المهمة للنهاية . والتي يقدمها ارسطو جوابا على هذا السؤال . لكن الشئ الذى انتهينا من تقديمه يكفى كى يتطابق مع شهادة المؤلفين . خبيرين ويؤكدها . وبالنسبة لنا . . يحيل ما كان قد بدا غامضا بالضرورة الى بالغ الوضوح .

وحيث لم تكن المجاديس شيئا آخر سوى غناء . يؤدى فى النغمة الثمانية . (الأوكتاف) . سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى او لآلة موسيقية . فانه لاكثر من محتمل ان يشار كذلك . تحت اسم مجاديس . الى كل نوع من الآلات المتوافقة . بطريقة تقدم . فى الوقت نفسه . نغمة خفيفة (غليظة)

* حاكم صقلية فى العصر اليبالينستى .

* فى آسيا الصغرى .

وأخرى جهرة (حادة) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية. ذات الاوتار المزدوجة المدوزة في النغمة الثمانية (الاوكتاف) . فيما يتصل بعلاقة احد الوترين بالآخر . وذلك بقصد تمييزها عن الآلات التي لم تزود الا بأوتار بسيطة (غير مزدوجة) لا تصدر عنها بالنال سوى نغمات بسيطة. اذ يظل هذا النوع من الآلات على الدوام يحفظ بأسمائه الاصلية . وقد حدثت التي نفسة بخصوص النايات المزدوجة التي تؤدي واحدة من فصبيتها نغمة خفيفة . في حين تؤدي الفصبة البانية النغمة الجهرة . وعلى هذا النحو - بلا جدال - كان الفلاوت (الناي) المجاديس التي يحدثنا عنه الشاعر ايون من خيوس . وعلى هذا فقد كانت كلمة مجاديس تطلق احيانا على الفينارذ . وحيانا أخرى على البقتيس ، وحيانا ثالثة على الباربيتون . ورابعة على البسالريون . وخامسة على الناي . طبقا لما ان كانت هذه الآلات قد اعدت بطريقة تجعلها تردد . في وقت معا . النغمتين المختلفتين والمتقابلتين . على شاكلة النغمتين اللتين تكونان التآلف النغمي للثمانية (الاوكتاف) .

فاذا كان الامر كذلك . فلنعم اذن لقراءة النصوص الاولى التي ذكرناها في البدايه . والتي كان القصد منها أن نفهم الدليل على أن المجاديس كانت آلة خاصة . تختلف عن الاخريات . أو تشبه هذه أو تلك من هذه الآلات . ولسوف نرى بوضوح أن هذا الرأي لم ينهض الا فوق ذلك الغموض الذي استخدمت به كلمة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين . وهو غموض ينقشع . كما لا بد لنا أن نجدس . ما أن نأخذ في تفحصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يقتضى منا أن ندخل في جدال أطول حتى نبرهن بشكل أكثر ايجابية على أن الطنبور الكبير التركي . هو في الواقع أيضا . من نوع تلك الآلات التي كان يطلق عليها اسم مجاديس في المصور بالغف القدم . ولهذا السبب . فلعل الأمر كان يتطلب منا أن نتبين ما كان عليه .

في كل المصور . استخدام الآلات المجاديس . وأن نتأكد مما إذا لم يكن هذا الاستعمال قد ناله التفسير قط وأن نرجع إلى أصل هذا الاستعمال ونتتبع التطورات التي ألت به عنده الشعوب المختلفة . وأن نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التي اتخذها عندهم . وأن نبحث في الفترة الزمنية التي أمكنه فيها أن ينفذ إلى مصر ٠٠ الخ . لكن ذلك كان سيذهب بنا - فيما هو مرجع - إلى بعيد . كما كان من شأنه أن يدفعنا مرغمين إلى الخروج عن موضوعنا . وفي النهاية ، فلا يهمنا في كثير . في هذه اللحظة ، أن نعرف ما إن كان اسم المجاديس يشتق أو لا يشتق من اسم مبتكره ماجادوس . وما إن كان هذا الرجل ينتمي أو لا ينتمي إلى تراقيا . وما إن كان أيجون أو شخصا آخر هو الذي عاد مرة أخرى لاستخدام المجاديس القديم . وما إن كانت المجاديس الأولى هي من نوع القيثارات الثلاثة أو هي صنف من أصناف آلات البقتيس (١٥) أو هي نوع من الناي ، لكن الشيء الذي لم نكن نستطيع أن نعفي أنفسنا من القيام به ، فهو أن نفسر كل ما كان ضروريا حتى نعطي فكرة تامة عن الطنور الكبير التركي ، وحتى ندعم الرأي الذي كونه لأنفسنا عن نوع الآلات الموسيقية القديمة التي ينتسب إليها . على نحو ما بدأ لنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA . الشكل ٥ .
(٢) ظهر . وهذا الجزء لا يمكن رؤيته في الشكل (الرسم) .
(٣) وجه ، وهذا الجزء هو ما نراه في الشكل .
(٤) أنظر شكل ٦ .
(٥) تسمى الأضلاع بالعربية بارات . أنظر ما سبق (شكل ٦) .
(٦) أنظر شكل ٦ .
(٧) يوجد مثل هذا الشريط في كل الطنابير الشرقية الأخرى .
(٨) أنظر اللوحة AA شكل ٦ .
(٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع . وتعني المحل أو المكان ، أما دساتين فجمع لكلمة دستان أي ملمس . وهكذا يكون معنى كلمة مواضع الدساتين . أماكن اللمس . وكلمة دستان فارسية الأصل .
(١٠) المفرد وتد .
(١١) انظر اللوحة AA شكل ٣ .
(١٢) يطلق على التآلف النغمي بالعربية اسم نسب .. وعلى النغمات المتألّفة اسم متناسبات . والمفرد متناسب (كذا) .
(١٣) اضطررنا أن نتخيل مرة أخرى هذه الإشارة الموسيقية الجديدة * للاشارة الى النغمة الوسيطة بين الرافعة x والرافعة * في مثال هذه السلاسل من النغمات .
(١٤) يكاد يكون كل ما نورده هنا منقولاً عن آثيناينوس
lib XIV, Cap IX. p. و (مآدبة الفلاسفة) Deipn
634, 635, 636, 637 et 638, Lugdumi
(١٥) يشمل نوع القيثارات المثلثة الزوايا آلات الهارب ، وكذا القيثارات ، وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، أما البقتيس فكانت تشتمل كل الآلات التي تعزف بواسطة القوس ، أو توقع بواسطة ريشة العزف .

الفصل الثالث

عَنْ الطَّبِيبِ السَّيِّدِ فِي "١"

شكل هذه الآلة
أطوال ونسب أجزائها

اطوال ونسب أجزائها

يبدو أن صفة (الشرقي) التى تلحق بهذا النوع من الطنابير . تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الشرق ، أو أن الشرقيين - بوجه خاص - هم الذين استتبطوها ، وأنها نغمت من آسيا الى مصر ، وحيث يوجد الفرس الى الشرق من مصر ، فقد يفدو من المحتمل أن تكون هذه الآلة قد انتقلت من فارس الى هذه البلاد ، وأنها هناك - فى مصر - قد اكتسبت هذه الصفة التى غدت لصيقة بها .

أما عن شكل هذا الطنبور الشرقى ، فإنه يكاد يشبه نصف ثمرة من الكمثرى ، طويلة ، تميل الى التسطح بعض الشيء ، أما اجمالى طولها فيبلغ المتر ١٢٦م ، وفيما خلا المشددة فإن باقى جسم هذه الآلة مطلى باللون الأسود ، أما القصعة ، أو الجزء المحدوب من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعة واحدة ووحيدة من خشب الدردار ، محفورة فى كل طولها بطريقة لا تترك لها سوى سمك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمسة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فإن هذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها زاوية أكثر منها دائرية . ثم نأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة العنق . ونلتحم بها عن طريق شكل من مفرع (موضع التفرع) ، يشكل نهاية لها ، والذى يمكننا القول بأن قاعدة هذا العنق قد أدخلت فيه (٢) ، وبدءا من قمة زوايا هذا المفرع التى تشكل نهاية للقصعة من أعلى ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أسفل ٤٢٢ مم ، وإلى الجانب الأيمن من القصعة ، وعلى بعد ١١ مم قريبا من المشددة ، وعلى مسافة ١٨٥ مم الى أسفل زاوية المفرع السابق ، يوجد ثقب

دائرى صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ ملليمترات ، وهو محفور بميل فى سمك الحشب ، ويبدو انه قد جاء قصدا على هذا النحو ، ذلك أننا نجد شبيها لذلك فى الطناير الأخرى التى من نفس النوع ، أى فى كافة الطناير عدا تلك التى تتخذ نسط الطنبور الكبير التركى ، إذ البعض منها له مثل هذا الثقب وان يكن مكسوا بواسطة غلاف دائرى من رقاقة خشب أو من صدف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى ، مثل الطنبور الذى نتناوله بحديثنا فيظل ثقبها مكشورا مفتوحا ، ولسنا بقادرين على أن نحس ماذا يمكن أن تكون فائدة هذا الثقب ، اللهم الا أن يكون مستخدما كشمسة .

أما مشمة التناغم فتتمد طويلا ، وتتحلب بعض الشئ ، وهى ، شأن كل الطناير الأخرى ، مصمتة تخلو من الشمسات (٣) ، وخشبها من الصنوبر ، وتنقسم الى ثلاث قطع ، أكبرها هى القطعة الوسطى ، كما أنها تنتهى بذيل يستطيل حتى يندمج بالعنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أعلى زوايا ما يشبه قصعة ، أى فوق العنق ، وتحيط بالمشمة فى كل محيطها ، وإلى القرب من حوافها ، نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق رأس مسمار محمى فى النار ، انحرفت بعض الشئ ، وهى تحدث أثرها فوق الحشب ، وتبعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم ، أو تزيد أو تنقص عن ذلك بعض الشئ .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل المشمة ، أى عند نحو منتصفها ، توجد حلية صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة ، وعلى مسافة ٨١ مم إلى أسفل هذه الحلية ، نجد حلية أخرى من أربع نقاط تم إحداثها على غرار الأوليات ، ووزعت على شكل معين ، ونزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد الفرس التى لا يزيد علوها عن ٩ مم ، والتى تمتد على المشمة بعرض يصل إلى ٥٤ مم ، وهى من خشب الصنوبر ، وقد صنعت بشكل بدائى

لا مهارة فيه ، وقد اكتفى بتفريغ الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط ،
ثم جوفت قليلا في سمكها عند الأطراف وذلك لتشكيل الاقدام .

وقد صنعت العنق والبنجاك من قطعة واحدة ، وهي بالمثل من خشب
الصنوبر ، دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من أعلى ، ويبلغ
طول هذه القطعة ، بدءا من الجزء الزاوى ، الذى يلتحم بمفرع المشدة حتى
طرف البنجاك ، ٧٠٤ مم ، وتزدان مساحته المسطحة بعشرين دائرة من
صدف اللؤلؤ . تقع ١٨ دائرة منها على خط مستقيم يمتد حتى وسط هذا
السطح بدءا من مسافة ١٦ مم فوق الأنف حتى ١١ مم فوق الذيل الذى
ينتم القطعة الوسطى من المشدة . أما الدائرتان الباقيتان فتوجدان
متجاورتين تحت الدوائر السابقة . وتضئ هذه الدوائر الثمان عشرة من
صدف اللؤلؤ لتتقارب تدريجيا ، من بعضها البعض . ويزيد ايقاع تقاربها
من أعلى الى أسفل ، بحيث تكون الدائرتان الأوليان من أعلى على مسافة ،
كل منهما عن الأخرى ، يبلغ ٢٩ مم . فى الوقت الذى لا تزيد فيه المسافة
التي تفصل بين الدائرتين الأخيرتين عن مليمترين .

ويبلغ عدد الملامس ٢١ ملمسا ، وهي تقع من بعضها البعض على
مسافات غير متساوية . ومع ذلك فقد قدرت هذه المسافات طبقا للنظام
الذى أنشئ على أساسه سلم أنغام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملامس
الستة عشر الأولى من عقدات من معى الحيوان . ضغطت بشدة حول العنق ،
وتلتف حوله فى بعض الأحيان . أما الخمسة ملامس الأخرى فتلتصق فوق
المشدة . وقد صنعت هذه من نوع من الغاب يسمونه بالعربية قلصا
(قلم) (٤) ، وهو النوع نفسه من الغاب الذى يستخدمه الشرقيون فى
الكتابة . والذى يشدونه على نحو قريب من الطريقة التى نبرى بها
ريشاننا . ولا يكاد يبلغ قطر أنبوب هذا الغاب أكثر من ٧ مم ، وهم

يقسمونه الى اربعة اجزاء يرققونها ليلصقوها بعد ذلك فوق المشدة .

وتتخذ الفرس على وجه التقريب الشكل نفسه الذى يشكّل فرس الطنبور التركى . وان تكن اصغر منها . وهى من قطعة واحدة من خشب القرانية . وتوجد . بدلا من الثقوب التى تستخدم لتمرير الأوتار . ثلاث حزات صغيرة . يبلغ عمق كل منها خمسة ملليمترات . تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام تشبه اربع أسنان . وتربط الأوتار بكل منها عن طريق حلقة احدثت عند أطراف هذه الأوتار نفسها .

أما الأنف فقد صنعت من نصل صغير من خشب الليمون ادخلت بقوة فى نتوء ضيق احدث على مسافة ٦٨ سم فوق الملمس الاول . على هيئة عقدة من أوتار من ممى الحيوان .

وبدلا من ان تتكون الحلقة أو الحزام . الواقعة على بعد خمسة ملليمترات من الأنف . (وسنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الأوتار) من ثلاث عشرة لفة لوتر من النحاس الأصفر . فانها تتكون من خمس لفات لوتر رقيق من ممى الحيوان . ومع ذلك . فحيث أن الآلة الموسيقية التى فى متناول يدينا ليست جديدة . وان العواد الذى باعنا اياها قد رمىها قبل أن يسلمنا اياها . فمن المرجح أن يكون قد أحصل خافضة الأوتار هذه المصنوعة من ممى الحيوان . محل تلك المصنوعة من المكنى والتى كانت تنقص هذه الآلة . ذلك أن هذا الجزء . فى الآلات الموسيقية من هذا النوع . والتى لم ترمم قريبا . كما يبدو . يوجد مصنوعا من أسلاك من النحاس الأصفر . ولأن نتحدث عن التتواء . الطولية الموجودة على أسفل البنجاك والتى تمر من خلال الأوتار تحت الخافضة . اذ ينبغى لهذه أن تكون . بل هى كذلك فى واقع الأمر فى الطناير الأخرى . على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى . وهى مفيدة . بقدر ما الخافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف . فحيث تربط الأوتار خارج البنجك . فم سوف تكون (هذه الأوتار) بدونها بالفة البعد . ولن تحمل البتة موق الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة . أربعة منها من خشب الكسنناء . أما الوتر الخامس . وهو أدناها . فمن خشب الليمون . ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه . زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطنبور الشرقي بخمسة أوتار . ثلاثة منها من النحاس الأصفر . وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر . أما الاثنان الآخران . الواقعان على الجانب الأيمن . فمن الصلب . وتوقع أوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف . هي شريحة رقيقة من الخشب أو هي ببساطة ريشة نسر . ومع كون هذه الأوتار الحسنة لا تحدث . برغم ذلك . سوى ثلاث نغمات متباعدة . فإنها تصدر النغمة الحفيضة عن طريق الوتر الأوسط وحده . وهو مصنوع من النحاس الأصفر . أما الوتران الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الخامسة مع وتر الوسط . ويحدث وترا اليمين النغمة الرابعة مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا . فإن هناك وترين أعدا في التساوق النغمي (التساوى) على اليمين وهناك اثنان مثيلان على اليسار . ويطلق في العربية . على الوتر الذى أعد على هذا النحو اسم المتساوى . ويطلق على وترين أعدا بهذه الطريقة اسم « نغمتان متساويتان » .

مثال على الائتلاف النغمي



ومهما تكن الغرابية التي ستبدو عليها بنية الطنبور الشرقي ، وكذا اثتلافه النفسى ، فان كلا من هذين ، البنية والاثتلاف ، موجودان كذلك فى أوربا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع فى البندقية ، بل انهما تستخدم على نطاق شعبى هناك ، ولذلك فقد لا يبدو باعنا على الدهشة ان تكون هذه الآلة ، بائتلافها النفسى ، قد جلبت الى هذه البلاد . على يد العرب الشرقيين ، عندما سيطر هؤلاء على غالبية جزر البحر الأبيض المتوسط وعلى الجزء الاوسط من ايطاليا ، او أن هذا يدل ، على الأقل ، انه قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقى ، واتبع فى هذه البلاد ، ويتطابق هذا بالتالى مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقى الجديد ، الذى وضعه جى أرزو . واليكم واقعة تشهد ، بطريقة لا تقبل أى مرأى على با نقوله الآن . فبعد ابرارنا على شواطئ مصر ، وبينما كنا فى زيارة للجنرال مينو ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية فى الاسكندرية ، سمعنا صوت آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا فى التعرف على هذه الآلة ، والى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصل بأنّه خادمه ، وبطلب منا أمر بحضوره وفى صحبتته آله . وبعد أن عزف هذا الرجل أمامنا بضمة الحان من بلده ، قمنا بفحص خامات وهينة وبنية هذه الآلة ، فوجدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطع بطول ٤٨٧ سم بدءا من نقطة اتصال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل أعرض جز . فيها - أى القاعدة التى حفرت فى سمكها - جسم الآلة او قصعتها ، ويستخدم الباقي كمنق ، وقد ألصق فوق القصعة لوح صغير من خشب الصنوبر ليشكل المشددة ، وفى أعلى ، فى الجزء الأضيق من العنق ، توجد الأوتار ، وتمضى هذه الأوتار التى ربطت به ، بعد أن تمر بفرس مصنوعة بشكل خشن ، لترتبط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هذه الآلة الطنبور الشرقى سواء فى ميناها أو فى شكلها بدرجة كبيرة . فجسمها بالمثل يتكون من قطعة واحدة محفورة فى سمكها حتى تتكون القصعة . وتبدو هيئتها بوضاوية الشكل . ومسطحة قليلا من أسفل . ويستطيل جسمها بينما يعيل نحو الضيق من أعلى . أما أوضاع الاوتار فلا يقل شبيها عن مثيلاتها فى الطنبور الشرقى . كما يتشابه الائتلاف النفسى هنا وهناك كذلك . ما دام وتر الوسط هو الذى يحدث النغمة الأشد خفوتا (والأكبر غلظة) . كما أن الوتر الواقع الى الشمال يعطى النغمة الحماسية مع الوتر الأوسط . فى حين يعطى الوتر الأيمن النغمة الرباعية مع خفيضتها .

ولعل الفرق الوحيد الذى لاحظنا وجوده بين هاتين الآلتين .. هو أن هذه الأخيرة تعزف بالقوس . فى حين يقع الطنبور الشرقى عن طريق ريشة العزف (٥) .

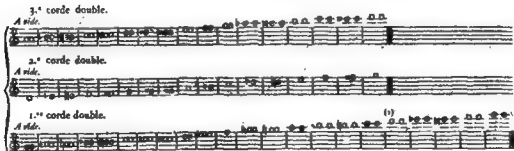
وحيث لم نكن قد شاهدنا من قبل آلات موسيقية دوزت على هذا النحو قبل مجيئنا الى الاسكندرية . وحيث بدا لنا هذا الائتلاف النفسى غريبا وشاذا . فأننا . كيما نتأكد مما ان كان هذا البندقى قد جهز آله على هذا النحو جهلا أم قصدا أم مصادفة . فقد انتزعنا أوتارها . ثم طلبنا اليه أن يعيد تركيبها وأن تأتى مدبونة . وهو ما فعله على الفور دونما تردد أو تخبط . وحينئذ ايقنا أن هذا الائتلاف النفسى . مهما تكن غرابته بالنسبة لنا . قد جاء مع ذلك ثمرة للتفكير والقصد . وعندئذ كذلك تبيننا أنه ينتمى بالضرورة الى نظام موسيقى منظم . وشبيه بالنظام الذى اكتشف رامو Rameau مبداه الأساسى . وأن هذه النغمات هى نغمات أساسية . وأنها تنتسب الى المقام الدورى . أو مقام رى صغير . وأنها تدخل فى اطار نظام متطابق بدرجة كبرة مع المبادئ الهارمونية . وحين سألنا هذا البندقى عما

أوحى له بشكل هذه الآلة، أخبرنا أنه توجد في بلده آلات ماثلة وإن تكن أفضل من هذه صنما ، وأنه سمعا منه كى يسرى عن نفسه قد عكف على تركيب هذه الآلة التى كان عليها أن تقوم ، بالنسبة له ، فى مقام تلك التى خلفها وراءه فى البندقية .

وعلى هذا ، فلا بد أن تكون على اتفاق فى أن نظامنا الموسيقى قد انبثق عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا (أن رفضنا هذه الفكرة) أن نفسر كيف ، وفى أى عصر انتقلت الى هؤلاء العرب مبادئنا عن الهارموني .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كى ندحض الاعتراضات التى يمكنها أن تقف حجر عثرة أمامنا فى هذا الصدد ، أو لكى نجيب على كل الأسئلة المعارضة التى لن يفوت أحدا أن يجابها بهسا على الفور ، فإننا نستمرعى الأنظار هنا الى كل ما يمكن أن يتطابق مع رأينا .

مساحة النفقات التى يمكن الحصول عليها من
الطنبور الشرقى باتباع الملامس الثابتة ، سواء
تلك التى توجد فوق العنق أو تلك التى توجد
فوق مشدة الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها اختلافها النفسى الخاص ، كما أن لها شأن الطنابير الأخرى ، سلما للأنغام يختلف عن سلم الآلات الموسيقية الأخرى ، وأن لها ، بالتالى ، شأن كل نوع من هذه الطنابير ، ميلوديه

الخاص ، وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف ندرك كذلك ، ودون جدال ، أن هذه المميزات لم تنشأ صدفة ، أو بفعل نزوة (من الصانع أو العازف) ، وإنما قد جاءت بسبب الوظيفة التى ينبغى أن تقوم بها هذه الآلة ، وبسبب التأثير الذى يراود منها أن تحدثه . فمن المعروف أنه قد تحدثت فيما مضى — عند شعوب مصر واليونان — ضروب الغناء كما تحدد للآلات الموسيقية ، التى تلائم هذه وتلك ، العمر والحالة والظروف التى ينبغى لها أن تستخدم فيها ، كما أننا نعرف طبقا لما قرأناه فى العراصات المختلفة التى تناولت الموسيقى العربية أن الشرقيين بنوهم قد وصفوا وحددوا كل هذه الأشياء ، وأنهم بينوا — على سبيل المثال — أن هذا المقام يتناسب مع المحاربين وأن ذاك يلائم رجال الشرع والقانون والعلماء ، وأن هذا الثالث جدير بطلاب اللذة والمتعة ، وأن الرابع يتناسب المرأة ، فى حين أن الخامس يليق بالعبيد ، والسادس للأطفال . . الخ ، وأن مقاما بعينه لابد أن يؤدى فى وقت بذاته كضروق الشمس مثلا ، أو عند الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليل ، وفى يوم محدد من أيام الأسبوع . . الخ ، وأن مقاما آخر يلائمه وقت آخر مثل بزوغ النهار أو فى التاسعة من الصباح ، أو الثالثة عصرا ، أو عند صلاة الفجر ، أو عند صلاة المغرب ، وفى يوم بذاته من أيام الأسبوع . . الخ ، وأخيرا أن كلا من هذين المقامين ينبغى له أن يحدث أثرا مشابها للوضوح الذى يكون من المفيد فيه أن يكون الانسان فى هذه أو تلك من الظروف .

وهكذا كانت ، كذلك ، الأسباب الرئيسية التى نظمت اختيار النغمات ، وترتيب تتابعها فى كل آلة بذاتها ، من الآلات الموسيقية المختلفة عند الشرقيين .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) .
- (٢) بإمكاننا أن نكون فكرة عن هذا التفرع أعلى القصعة وعن الطريقة التي سويت بها العنق أو التحم هذا التفرع بها برجعنا الى الشكل رقم ٩ الذي يتكون . برغم انتسابه الى الآلة المرسومة في الشكل رقم (٨) ، من أجزاء مشابهة التحمت بشكل مماثل ، وان تكن بأطوال أقل .
- (٣) يدفعنا هذا على الظن بأن الثقب الصغير في القصعة قد يكون في واقع الأمر شمسمة .
- (٤) تعني الكلمة نفسها في الأثيوبية الشيء نفسه ، كما نعرف كذلك على الكلمة ذاتها في الكلمة اليونانية كالاموس Kalamos ، تلك التي تعني الأمر نفسه . وكذلك تعمل الكلمة اللاتينية Calamus ، وان يكن من العسير أن نتعرف عليها في الكلمة الفرنسية Chalumeau (شبابه) ، التي اشتقت مع ذلك من الكلمة اللاتينية السابقة Calamus . ومع ذلك فان معنى هذه الكلمة ، في الفرنسية ، يقتصر على المعنى المبني الذي كان لها في اللغات الأولى .
- (٥) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٠) .

الفصل الرابع

عن المشهور البلغاري

ينبئنا اسم هذه الآلة الموسيقية أنها . هي . ماندولين البلغار (١) .
وتكشف الزخارف التي تزدحم بها والتي حملت بها عن أصلها . وتعرف
فيها . كذلك . على ميل الآسيويين الجانح نحو الترف والزخرف حتى في
الأشياء التي لا تتطلب ذلك كثيرا . وسوف لا نلزم أنفسنا بأن نشرح
بالتفصيل كل الزخارف التي حملت هذه الآلة بها . إذ يمكن التعرف عليها
في الرسم . على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض في الرسم مصنوع من
صدف اللؤلؤ . وأن كل الزخارف التي مثلت بالنقط قد أحدثت بطرف
قطعة مدببة من حديد . محمية بالنار . وأن أسنان الذئب التي تبدو باللون
الأسود . حول المشدة . هي من خشب سانت لوسي . كما لابد أن نعرف
أن طرف البنجالك مأخوذ من العاج . وكذلك جاءت قمة رهوس المصافير .

والطنبور البلغاري هو أصغر ما عرفنا من أصناف الطنابير طرا
إذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ مم في كل امتداده . أما الجزء المجوف من
الصندوق فلا يتجاوز طوله ١٨٩ مم على ١١٥ مم في أقصى اتساع له .
و ٣٤ مم في أقل هذا الاتساع . في حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ مم .

وتصنع قصعته . فيما بدا لنا . وكما هو الحال في الطنبور الشرقي .
من قطعة واحدة من خشب الدردار وإن تكن أكثر تعرقا . ومع ذلك فإن
بعض من ينبئ أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هذا الخشب
شبيه بذلك الذي يطلق عليه اسم خشب الأذرخت (وهو شجر زينة) .
وهو يميل قليلا نحو الاحمرار . كما أنه خفيف الثقل وبه دوائر مركزية
تدور من حول المركز . يشابهها المرء باللغة الوضوح في هذا الطنبور .

وتتكون المشدة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصنوبر . يشغل

أحدها الجزء الأكبر من سطح هذه المشدة ويمتد حتى اندماج أسفل قصبة العنق 1 . بالتفرع (٢) الذى يشكل أعلى الجزء الطولى من القصبة (٣) كما هو الحال فى الطنبور الشرقى ، الذى يحيل اليه فيما يختص بتفاصيل المقبض . أما اللوحان الأخيران من المشدة فيملآن بقية سطح هذه المشدة . مما يقلل من حجم الفراغ المشتمل بين وتر القوس ومحيط المنحنى الممتد بين منتصف ارتفاع هذه المشدة نفسها وأسفلها .

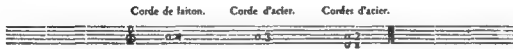
ولسنا بقادرين على أن نقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة الا بقولنا انها تشبه هرمًا ثلاثيًا ممتدًا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويًا سوى سطح واحد ، فى حين دور السطحان الأخيران ، وبصفة خاصة سطح القاعدة ، وكذلك زاوية الضلع المقابل للوجه المسطح ، وهو سطح المشدة . وان تكن ، حتى هذه ، قد حدثت بعض الشئ ، ويكون السطحان الأخيران وكذا الزاوية المدورة التى للقاعدة ، مع الضلع المقابل لسطح المشدة ، الجزء المحبب ، أو قصبة الطنبور البلغارى .

وقد صنعت عنق وبنجك هذه الآلة من قطعة واحدة من خشب القيقب المطعم بصدف اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه ، وان تكن الأنف من خشب الأكاجة . وتتكون الفرس من سبع عقدات أو لفات من وتر من النحاس الأصفر ، مضغوطة بشدة حول البنجك على مسافة ٧ ملليمترات فوق الأنف . والفرس هنا قريبة الشبه بمثيلتها فى الطنبور الشرقى مع مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد (أو العصافير) فمن خشب الليمون . وهى تشبه ، من ناحية الشكل ، أوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع .

وليس للطنبور البلغارى سوى ثلاثة عشر ملمسا ، جاءت على شكل

أوتار من ممى الميوان ، وقد شملت الستة الاول بأربع لفات . وشدت السبعة الأخرى بثلاث لفات حول العنق . ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن أربعة ، أولها من النحاس الأصفر ، أما الثلاثة الباقية فمن الصلب . ولا تحدث هذه الأوتار سوى نغمتين متباينتين . وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » أى تدخل فى « المتساوى » ، فى حين تصدر النغمة الرباعية عن وتر واحد . وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة العزف (٤) .

مثال على الائتلاف النغمى للطنبور البلغارى



وهكذا لا تستطيع أوتار هذه الآلة أن تعطينا سوى سلمين من النغمات المتباينة ، يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة . بما فى ذلك نغمة البدء (على الحالى) .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها
من كل وتر من أوتار الطنبور البلغارى



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA . الشكل رقم (٨) .
- (٢) انظر اللوحة AA . الشكل رقم (٩) .
- (٣) شرحه .
- (٤) انظر اللوحة نفسها ، الشكل رقم (١٠) .

الفصل الخامس

عن الطنبوري البزرك

المبحث الأول

عن الطنبور البزرك (١) . عن شكله .

عن اجزائه . وعن زخارفه

تعنى كلمه بزرك فى اللغة الفارسية : الكبير . وهكذا فان كلمة طنبور بزرك تعنى ماندولين كبير . وقد تعنى كلمة الطنبور الكبير التركى . على غرار كلمة الماندولين الكبير الفارسى . الماندولين الكبير التركى . وتأخذ هذه الآلة الموسيقية . على نحو ما . موضعا وسطا بين الطنبور السابق . فهو اقل بساطة من الطنبور الشرقى . أو الماندولين الشرقى . ولكنه . كذلك . اقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركى . وقل زخرفا من الطنبور البلغارى . وليس للاخير سوى أربعة أوتاد (عصفير) وثلاثة عشر ملمسا . وللطنبور الشرقى خمسة أوتاد وعدد مماثل من الأوتار . وله كذلك عشرون ملمسا . أما الطنبور البزرك فله ستة أوتاد (عصفير) وعدد مماثل من الأوتار بالإضافة الى سبعة وثلاثين ملمسا . وشكل الطنبور البزرك أكثر انتظاما وأكثر استدارة من شكل الطنبور الشرقى . لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركى . وإنما يشبه نصف ثمرة كمثرى .

وتتكون القصعة . أو الجزء المحدث من الجسم الرنان . من أضلاع متلاصقة تحت قاعدة العنق . على غرار أضلاع الطنبور الكبير التركى . لكن أضلاعه أكثر ضيقا عند أطرافها . وأكثر اتساعا عند نحو الربع من ارتفاعها . وهى تختلف فى ذلك عن أضلع الطنبور الكبير التركى . التى تبلغ أكبر اتساع لها عند مركز تقوسها (٢) . وهى تختلف عنها كذلك من حيث العدد . فبدلا من الأحد عشر ضلعا التى لهذا الأخير . لا توجد سوى

عشرة أضلع في البرك ، وتتجمع بالمثل ثمانية من أطرافها الدنيا وتتلاقى أيضا أسفل القصعة ، في النقطة التي يمر بها خط ينزل رأسيا ، باتجاه مسار قصبة العنق الممتدة من الحلف حتى أسفل ، وإن يكن هذا التلاقى لا يغطي قط بذيل الفرس ، كما هو الحال في أضلع الطنبور الكبير التركي التسعة ، أما الضلعان الآخران اللذان تحمل عليهما المشدة ، من الجهتين ، فيمضيان ، ناحية الأطراف بينما يزدادان اتساعا ، وأما الضلعان السفليان فيلتقيان أحدهما بالآخر تحت مركز التحام الأضلع الثمانية الأول ، ويكتسيان عند هذا الموضع بذيل الفرس ، وهو بالغ القصر .

ويتكون العنق من جزئين : القصبة M ، والقاعدة B . وتشكل القصبة قطعة واحدة مع البنجاك ، صنعت من خشب الكستناء ، وتنتهى ، من أسفل ، بزاوية في a حين تدخل في المفرع الذي تصنعه القاعدة بدءا من c حيث توجد فتحتها ، وحتى B حيث تكون قممها . وهكذا تمتد القاعدة بدءا من a حتى C من الخارج ، على الأقل ، إذ يحتمل أنها تمتد لأكثر من ذلك في داخل الجسم الرنان . وفوق هذا الامتداد ، الذي ينتهى في شكل منحني ، تتلاصق أطراف الأضلاع .

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصنوبر ، أما رافعة الأوتار فمن خشب السرو ، وكذلك جاءت قاعدة العنق . وتصنع أربع من العصافير من خشب الليمون ، أما العصفورتان الأخريان وهما أكثرهما انخفاضا من ناحية الأمام ، فتصنعان من خشب سانت لوسى ، وينتهى طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغير من العاج . أما الأوتار فهي معدنية : ثلاثة منها ، وهى التى تقع الى اليمين ، من الصلب ، أما الثلاثة الأخرى ، الواقعة الى اليسار ، فقد جاءت من النحاس الأصفر .

وتتكون مشدة الطنبور البرك ، كما هو الحال في مشدة الطنبور

الشرقي ، من ثلاثة ألواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، أوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط ، ويمتد الى ما وراء التفرع والتحام قصبة العنق بقاعدته ، ونرى عند الخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوحين الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منها ، نهاية لاتساع المشدة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين والى الشمال ، نقاط سوداء أحدثت بواسطة طرف قطعة حديد محمأة فى النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطحيا ، وتوجد نقاط مشابهة حول المشدة ، قريبا من الحواف ، تعتمد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم . وتوجد كذلك على المشدة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجد وسطها زصائع مستديرة من صدف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المشدة ، كما هو الحال فى مشدة الطنبور الشرقي ، قطع صغيرة تشكل ما يشبه أقلاما ملصقة ، تشكل ملابس اضافية ، وينحصر الفرق فى هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيتين فى أنه توجد فوق الأخيرة (البزرك) ستة ملابس ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الطنبور الشرقي سوى خمسة منها .

ولسنا نجد ضرورة تدفعنا لأن نسترعى الأنظار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المشدة ، كما هو الحال فى الطنبور الكبير التركي ، فى حين أننا لا نراها فى الطنبور الشرقي الا فوق العنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبههم الشديد بمبادئهم ، لحد يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى فى أدق التفاصيل ، فأننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فلسوف تكون مضیعة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة .

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزرك والطنبور الشرقي ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهى أن خافضة الأوتار ، فى كلا الآلتين

الموسيقيتين ، تؤخذ من وتر من معى الحيوان ، مع فرق لا بد من الاشارة اليه ، وهو أنها لا تتكون فى الطنبور الشرقى الا من خمس لفات ، فى حين تبلغ سبع لفات فى الطنبور البزرك .

واذ تستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافى ، عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، الا أن نصف أبعاده ، والنسب القائمة بين أجزائه .

الهوامش :

(١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهجاء الفارسمى (والترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية) .

(٢) انظر اللوحة .

المبحث الثاني عن أطوال الطنبور البزرك وعن النسب القائمة بين أجزائه

يبلغ الامتداد الكلي لطول هذه الآلة الموسيقية مترا ٤٩ م ، ويشتمل العنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ م ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء الباقي ، ويبلغ طوله ٣٢٥ م .

ويبلغ طول المشدة ، مقيسة ابتداء من رافعة الأوتار وحتى الموضع الذى تنتهى اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صدف اللؤلؤ ، والتي توجد فوق العنق ، ٤٤٢ م ، فى حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذى يوجد أسفل الفرس بقليل ١٨٢ م ، ويبلغ عمق الصندوق نحو ١٠٨ من الملليمترات . أما أضلاع القصعة فيبلغ أقصى عرض لى منها أربعة وثلاثين ملليمترا .

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت ازاء بقية التفاصيل حتى نجنب القراء ملال قحولتها ، وإذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شيئا فيما يتصل بالغن والذوق والمهارة التى صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد تجدر الإشارة اليه ، فى اطار هذه الاعتبارات أن الواجب يقتضى منا أن نختصر من الأوصاف التى نسوقها أكثر فأكثر .

المبحث الثالث عن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية وعن مساحة نغماتها

يقوم الائتلاف النغمي للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الائتلاف فى الطنبور الشرقى ، وبرغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فانها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وإن تكن قد جاءت على ترتيب مفاير لمثيلاتها فى الطنبور الشرقى ، فالنغمة الأشد خفوتا (غلظة) تقع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدق الأوتار (أحدها) فى آلات الكمان عندنا ، وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب . أما النغمة الثانية ، أو نغمة الوسط ، وهى الحماسية فوق الأولى ، فتصدر عن طريق وترين من الصلب ، فى المتساوى ، ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رباعية النغمة الحفيضة أو الغليظة . أو فى طبقة تحت النغمة الثانية ، فتصدر عن طريق أوتار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى ، وتقع هذه الى اليسار من الوترين السابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

مثال



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الملامس التى تقسم العنق ، وتلك التى ألصقت بالمشدة ، واحدة من نغمات هذا الائتلاف النغمي ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنغام متصاعدة .

وحيث أن الملامس التي توجد فوق المشدّة لا تمتد الى الأوتار الثلاثة الأولى التي من النحاس الأصفر والواقعة الى اليسار والداخلية في المتساوى . وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تحمل الا على التسعة عشر ملمسا المصنوعه من أوتار من ممى الحيوان ، والتي تققسم العنق ، فلا يمكن أن ينتج عن ذلك الا سلسلة من عشرين نفمة ، تدخل ضمنها نفمة الفراغ أو نفمة البد .

أما الأوتار الثلاثة التي من الصلب ، والتي دوّزن أحدها في الخماسية تحت الآخرين ، وفي الرباعية تحت الثلاثة الأول ، فبخلاف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تحمل على ملامس العنق ، فانها تمتد أو تتسع كذلك الى ما فوق الملامس الستة المضافة الى المشدّة ، وبالتالي فانها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمات عن المجموعة الأولى - أي أن نغمات كل سلسلة منها تبلغ خمساً وعشرين نفمة .

مساحة وتباين النغمات التي يصدرها الطنبور المزوك

٥.١٠ corde triple.
A vide.

٤. corde double.
A vide.

٣. corde simple.
A vide.

٢. corde triple.

١. corde double.

١. corde simple.

الهوامش :

(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التي تصدر عن الوتر المزدوج الثاني ، وعن الوتر الأوحده ، عن طريق الملامس القلمية الشكل ، والتي أضيفت على مشدّة هذه الآلة .

افصل السادس

عن الطين بوتر البغلة "١"

هذا الماندولين، فيما يبدو، صورة مصغرة للطنبور البزرك . ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البغلة . وهو ما يعنى الماندولين الطفل أو الصغير ، فى مقابل الاسم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البزرك أى الماندولين الكبير .

وفى واقع الأمر ، فإن الطنبور البغلة لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البزرك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البزرك ، وعلى نحو قريب من ذلك فإن أحدهما يشبه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلل بها ، فالقصة والمشدة والعنق والمصافير ورافعة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو متماثل تماما ، وبالتالي فأننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه عن هذه الأجزاء ، عند حديثنا عن الطنبور البزرك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

تتكون قصعة الطنبور البغلة (٢) من سبعة أضلاع ، تضى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتشر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيمضيان ، وهما يزدادان عرضا ، عكس الأضلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف ويفضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير فى كل وجه ، أى تلك الأضلاع التى تنهض فوقها المشدة فمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصبة فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر ملمسا ، هى عقدات من أوتار مأخوذة من معى الحيوان ، على غرار ملاس كل آلات الماندولين الشرقية . وأما المصافير فمن خشب القرانية ، وقد سويت

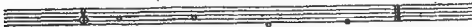
بنصل وليس عن طريق المخرطة . وان تكن الفرس ، والانف ، وطرف البنجاك ، وقمة رموس العصافير ، قد جاءت من العاج . وتشكل خافضة الاوتار من حلقة تتكون من عشر لفات . ضمت بشدة ، مصنوعة من وتر من نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الألواح الخشبية الثلاثة التي تشكل المشدة ، فلا تما ، كما هو الحال في الطنبور البزرك ، كل امتداد الآلة في عرضها ، بشكل تام ، اذ ينتهى الجزء الباقي من المشدة ، من كل ناحية ، وهو يميل الى الهبوط ، بدءاً من الموضع الذى يأخذ فيه المنحنى البضاوى فى التراجع ، ليتخذ حينئذ شكلاً مستديراً وهو يمشى الى أسفل ، ينتهى بقطعة صغيرة من نصل خشبي أملس . ومن جهة أخرى فان الفرس مخفضة للغاية . وهى مصنوعة من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعة ، ويصنع الأول من الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فقد صنعت من الصلب (٣) .

ويعد الائتلاف النغمى لهذه الآلة مقلوب نظيره فى الطنبور البزرك ، اذ نجد النغمات فى الآلة الأخيرة - اذا ما نظرنا اليها باعتبارها النغمات الرئيسية لمقام ما - على نحو تكون فيه نغمة القرار فى الحفيض ، وتكون النغمة المسيطرة والنغمة التى تحتها فى الجهير أو الحاد ، أما الائتلاف النغمى فى آلتنا هذه فيأخذ وضعا عكسيا ، اذ تكون نغمة القرار فى الجهير ، فى حين تانى النغمة المسيطرة ، وتلك التى تحتها ، فى الحفيض أو الفليظ .

مثال

على الائتلاف النغمى فى آلة الطنبور البغلمة

Corde de laiton. Corde d'acier. Corde d'acier. Corde d'acier.



واذ ينقسم كل وتر بفعل الأربعة عشر ملمسا التي في العنق ، فان بمقدوره أن يعطى خمس عشرة نغمة متباينة ، بما في ذلك نغمة البدء ، الأمر الذى يعطينا السلاسل أو المجموعات النغمية الآتية :

مساحة وتباين النغمات

التي يمكن أن يحدثها الطنبور البغلمة



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٢) .
- (٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٣) .

(٣) يقارن لابورد Laborde هذه الآلة بآلة السيورى sewuri ، وإن كنا لم نسمع قط في مصر أحدا يشير إلى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف في دراسته عن الموسيقى أن تكون السيورى هذه هي نفسها الآلة الموسيقية التي وصفناها تحت اسم الطنبور البزرك ، فيما عدا أن البزرك تنزود بخمسة أوتار من الصلب ، ووتر سادس من النحاس الأصفر . وفي الوقت ذاته فإن الآلة التي يسميها لابورد البغلمة أو الطنبور قليلة الشبه بالآلة التي نحن بصدد الحديث عنها . كما يبين من الرسم الذى قدمه عنها في دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذى يقدمه عنها ، كثيرا ، عن الوصف الذى نورد له هنا ، إذ يقول :

« إن للبغلمة أو الطنبور ، على وجه التقريب ، الشكل نفسه الذى للسيورى ، وإن تكن أصغر منها حجما ، ولا تحمل سوى أوتار ثلاثة : اثنتان منها من الصلب ، والثالث وحده من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول العنق أوتار من ممى الحيوان ، وحتى تكون النغمات الصادرة عنها أكثر جهرارة أو حدة فإنها توقع بالريشة ، وعادة ما يبنى العازف عليها أثناء عزفه ، وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما المشد فلا يكاد يكون بها انحناء على الإطلاق ، وأما المصافير فلا توجد ، جميعها ، على جانب العنق ، إذ يوجد بعض منها فوق هذا العنق » .

الفصل السابع

عَنْ اَلْكَتَنْبَجَةِ الرُّومِيَّةِ
أَوَالْكِمَانِ الْيُونَانِي

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة (كمنجة) . ويتركب هذا الاسم فى الفارسية من **كمان** بمعنى قوس و **گاه** ، التى ينبغى لنا أن نلفظها **جياه** . وتعنى الموضع أو المكان ، وهى كلمة أو اسم تعنى عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس ، أى ذات **الكمان** . ذلك أن الفرس يحددون شيئا ما بالإشارة فقط إلى وظيفته أو إلى طريقة استعمالهم إياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع الشمعة بدلا من أن يقولوا الشمعدان ، أو يقولون موضع النوم بدلا من أن يذكروا السرير . . . الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصنف رومى ، التى تعنى يونانى ، لها فى العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليونانى ، أو كما نقول بالفرنسية *Viole grecque*

ولعل العرب قد أساءوا نطق كلمة **كمان** **گاه** (أو : **كمان جياه**) ، إذا كانوا قد شاموا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصل(٢) . إذ أن حرف الكاف الذى يعطى ، فى الفارسية ، نفس الرنة التى تأخذها الجيم غير المعطشة **g** ، تقريبا ، يلفظ فى العربية كافا ، ولكنهم ، كى يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسى ، قد أحلوا الجيم فى موضع الكاف(٣) . وهو حرف يقابل فى بعض البلدان (العربية) حرف **g** عند الإيطاليين (الجيم المعطشة) وفى بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جاغا (أى غير معطش كما نلفظه نحن) مما جعلهم يكتبونها **كمانجة** (بالجيم المعطشة أو غير المعطشة حسب المنطقة) وليس **كمان** **گاه** أو **كمانكة** . .

الهوامش :

- (١) كلمة الكمانجة الرومى تعنى الكمان اليونانى . أنظر اللوحة
AA ، الشكل رقم ١٤ .
- (٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف ، اذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف
الـ & الجافة عندنا مع شيء من الليونة ، على نحو لفظنا نحن للمقطعين
gnia ، و guia .
- (٣) تلفظ الجيم العربية فى سوريا واليمن djé (اى جيما معطشة)،
ولكنها تلفظ فى القاهرة ، ويكاد يتم ذلك فى كل أرجاء مصر ، جيما غير
معطشة على غرار gué أو guié (عندنا) .

المبحث الثانى حول شكل الكمانج الرومى أو الكمان اليونانى

تشبه آلة الكمان الاوسط هذه ، كثيرا ، تلك الآلة الموسيقية التى عرفناها منذ زمن ليس بالبعيد ، فى فرنسا وإيطاليا ، باسم كمان العشاق *viola d'amour* . ولعل هذه الآلة الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا « كمنجات رومية » من أحجام مختلفة ، بعضها كبير لحجم بالغ الضخامة ، وبعضها الآخر من أحجام أقل ، وينتمى بعض هذه الآلات لنوع بدا لنا بالغ القدم ، فى حين بدا لنا أن البعض الآخر ينتمى الى أشكال أكثر حداثة ، وإن كنا لم نلاحظ أن القوم يفرقون بعض هذه الأشكال عن بعضها الآخر ، بأن يمنحوا كلا منها اسما خاصا ، أو أنهم دوزنوها بشكل مخالف حينما تتباين أحجامها ، لكننا على يقين من أننا قد نعرفنا على أن المعيار التفرقى يختلف فيما بينها ، وهو الشيء نفسه على وجه التقريب فى النظام الموسيقى عند العرب حيث أن مقاما ، لا يفترض أن تتغير طبيعته ، طالما قد ظل ترتيب نغماته على حاله .

وتقع الكمنجة الرومى ، المرسومة فى اللوحة AA (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان *violin* ، وبين الحماسية أو آلة الألتو *Alto* ، إذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة ، بصفة أساسية ، إلا فى الطريقة التى دوزنت بها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة . الشكل رقم (١٤) .

المبحث الثالث

عن الائتلاف النغمي في الكمانجة الرومي

زودت هذه الآلة باثني عشر وترا ، ستة منها متحركة وستة أخرى ثوابت ، وقد صنعت الأوتار المتحركة من معى الحيوان . وهي مشدودة الى الخارج فوق العنق ، مارة فوق الفرس ثم تمضى لتربط الى رافعة الأوتار ، على غرار أوتار آلات الكمان لدينا ، أما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تشد على الأنف وعلى ملمس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل ، من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقسبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن تنفذ منه ، وإن تتردد فيه بحرية ، ودون أن تصطدم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقب صغير أحدثت فى سمك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتفاعها ، ثم تمضى لتربط فيما تحت رافعة الأوتار ، فى الطرف المقابل للطرف الذى ربطت اليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من معى الحيوان .

ولا يتم العزف الا على الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا ، فوجود هذه أسفل العنق ، أو تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شئنا مستحيل الحدوث . وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يبدو ، أنها تكرر ترددات ونغمات الأوتار الأخرى . عند العزف على الأوتار الأول .

واليكم الائتلاف النغمي لهذه وتلك من الأوتار .

الائتلاف النغمي للأوتار المصنوعة من معى الحيوان^(١)



الائتلاف النغمي للأوتار المصنوعة من النحاس الأصفر



وحيث لا توجد قط ملامس ثابتة للكمانجة الرومي ، فليس لها ،
بالتالى ، سلم نغمي خاص بها ، ويستطيع العازف أن يحصل على حريته ،
نتيجة لذلك ، وبدون أى عائق ، وعن طريق كل واحد من أوتارها ، مع كافة
الأنغام التى تستطيع هذه الأوتار أن تصدرها ، على طول امتدادها ، على
النحو الذى يستطيعه ذلك العازف على أوتار آلات الكمان لدينا .

الفصل الثامن

عِدَّةُ آيَةِ الْفَكَافُونِ (١)

هـامش :

(١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١) •

المبحث الأول

حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند إطلاقه على آلة
موسيقية • الفرض المبدئى للآلات التى يشار إليها
بهذا الاسم • كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونيّات

من غير المرجح أن يكون لكلمة قانون فى العربية ، أصل مفابر لكلمة
kanón اليونانية ، فهذه الكلمة وتلك ، فى اللغتين ، نفس المعنى
أو المدلول ، فهما تعنيان ، هنا وهناك ، النمط ، الأنموذج ، القاعدة ،
الوئذ ، وفى بعض الأحيان تؤخذ هذه الكلمة بمعنى القانون ، التعريفة ،
الثمن الثابت أو المعدد ، معدل الثمن للسلع المختلفة التى تباع فى السوق ،
ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن تستخدم فى هذه المعانى
الآخيرة للإشارة الى آلة موسيقية •

ومن جهة أخرى فإن شكل شبه المنحرف الذى يتخذه القانون المصرى ،
وهذا العدد الذى لا نهاية له من الخطوط النسبية. التى يتكون منها سطحه
الواقع بين الضلعين المتوازيين ، والذى شدد الأوتار عليه ، يدل ، فيما يبدو ،
وعلى العكس ، على أن هذه الآلة كان من شأنها ، فى الأصل ، أن تستخدم
قاعدة ، أو بالأحرى سلمة نسبية أو قياسية ، لكى تقارن على أساسها
الأطوال المختلفة للأوتار ، حتى نقيم - على هذا الأساس - ونحدد العلاقات
المتباينة للنغمات ، ولكى تستخدم (هذه الآلة) فى نهاية المطاف نمطاً
أو أنموذجاً لكل الآلات الوترية • وفى واقع الأمر ، فقد كانت هذه الآلة
تستخدم فيما مضى ، فى مصر ، لهذا الغرض بالذات ، على يد المصريين •

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرياضى ، والذي ولد فى
نقراطيس فى الدلتا ، وترعرع فى بيلوز (تل الفرما أو بالوطة) ، فى القرن
الثانى من العصر المسيحى ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا
لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق (ضبط) طول الأوتار .
وفى الواقع فأننا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون فى دراسته عن
الهارمونيّات *Traité des Harmoniques* ، ص ٥٢٣ ، من المخطوطة
اليونانية المحفوظة فى المكتبة *Bibliothèque Impériale* تحت رقم
٢٤٥٧ ، وفوق الجانب من الرسم ، الذى يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه
نقرا هذه الكلمات *basis canon* أى قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على
أن اسم قاتون ، فى اللغة العربية ، وكذلك اسم *'kanón* ، فى اليونانية ،
ومدلولهما واحد ، لم يطلقا فى الأصل على الآلة التى نحن بصدد الحديث عنها
الا بمعنى قاعدة ، وزن ، نمط ، نموذج ، وأن الاستخدام المبذول لهذه الآلة
كان للمقارنة بين أطوال ونسب الأوتار الى بعضها البعض (فى آلة وترية ما)
وكذلك لتحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذى ينظر اليه
العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقى وجوهره ، وعلينا أن
نستعيد الى الأذهان ، أن نظامهم الموسيقى ، طبقا لاعتراف مؤلفيهم ، وهو
ما سبق أن اشرنا اليه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى
مصر* قد جاء محاكاة للنظام الموسيقى لدى الاغريق .

المبحث الثانى

عن هوية او اصل القانون الاصل ، او القانون
الانموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون
الآخرى - حول التشابه القائم بين رسم آلة قانون
محفوظة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد
الوتر الذى ابتكره بطليموس - رأى جديد حول
اصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد انه قد كانت هناك بالضرورة ، بخلاف القانون الذى نحن بصدد
« آلة قياسية » أخرى تعد معيارا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت - حتى
يكون حديثنا موسيقيا صرفا - تستخدم قانونا مبدئيا ، وفى واقع الأمر فقد
كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهى بدورها آلة قانون ، كانت وظيفتها
تقتصر على تقسيم وقياس الوتر ، الى كل من أجزائه الرنانة ، على قدر
ما تستطيع نفمة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر أن تكون نفمة رئيسية ،
مقدرة ومميزة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى ، وحتى يتم التعبير
بواسطة طول الجزء الرنان - عن العلاقة بين النغمة التى يحدثها أى من
هذه الأجزاء . والنغمة التى تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التى عرفت منذ أقدم العصور
باعتبارها الانموذج الأول للنظام الموسيقى ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم
الهارمونى للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون
(أى القانون وحيد الوتر) . ونجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم
قانون بطليموس الذى سبق أن تحدثنا عنه ، والذى يتخذ شكل شبه
المنحرف ، وذلك فى المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة فى الهارمونيات ،

التي ذكرناها في البحث الأول .

وثمة ملاحظة مثيرة للفضول ، ومن الطريف والمهم أن نقدمها هنا ، وهي أن القانون المونوكورد لبطليموس ، يشبه تمام الشبه شكلا يراه المرء محفورا بين النقوش والرسوم الرمزية التي تزين المباني الأثرية القديمة في مصر ، وهو الشكل الذي يبدو في بعض الأحيان مزودا بوتر (عصفورة) واحد ، ويبدو في أحيان أخرى مزودا بوترين ، ويتحدث لابورد في مقالته عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك التي نقلت من هليوبوليس في مصر إلى روما . في عهد أغسطس ، والتي يعتقد أنها أقيمت في عهد سيزوستريس ، قبل حرب طروادة بنحو أربعة قرون . وهذه الآلة ، على النحو الذي رسمت عليه ، في دراسة لابورد عن الموسيقى التي سبقت الإشارة إليها ، وتران ، لكننا لم نجد بين الآلات الموسيقية التي تفحصناها باهتمام ، سواء بين نقوش المسلات في الأقصر والكرنك وهليوبوليس ، أو في نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمعابد والتوابيت ٠٠٠ الخ ، لم نجد آلة واحدة يشتمل منها أثر محسوس للأوتار التي لا بد أنها كانت مزودة بها ، وتدفعنا الأمانة والاخلاص للذات التزامنا بهما كواجب نحرص عليه عند ملاحظة كل ما نورده هنا ، لأن نبوح بمثل هذا الاعتراف .

ومع ذلك ، فإذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية ، هو صورة لآلة موسيقية كانت تستخدم في مصر القديمة ، وإذا ما كان ما ظنناه أوتادا هي أوتاد بالفعل ، وإذا كانت توجد بالتالي من بين هذه الأشياء آلات وحيدة الوتر ، أي ذات وتر واحد ، وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، أي ذات وترين فسيكون من الطبيعي للغاية أن نظن أنه ، في بلد لا تحيد العادات والتقاليد فيها أو تميل ، أقل ميل ، إلا فيما ندر ، وبمشقة بالغة ، قد أمكن الاحتفاظ

بالآلات وحيدة الوتر ، حتى عصر بطليموس . بالشكل الذى كان لها فى العصور باللغة القدم ، وبصفة خاصة اذا ما كانت آلات القانون قد حظيت باهتمام المصريين لها بشكل دينى ، وتبدو الأمور كلها تعلن عن ذلك فوضعت فى عداد الرموز والشعارات المقدسة التى تشمل الجزء الأكبر من نقوشهم الهيروغليفية ، وبمعنى آخر فإن من العسير علينا الا نصدق كل ذلك اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقية المنقوشة ، كما تبدو فوق المعابد وفوق كل المنشآت الدينية للمصريين القدماء ، حيث نجدها فى غالبية الأحيان ، فى مشاهد تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب ، وفضلا عن ذلك ، طبقا لرواية الكاهن المصرى الذى نقل إلينا أفلاطون ، فى حوارته تيمائوس ، لقاء مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فإن القوم فى مصر لم يكونوا يهتموا قط ، نقش أى شئ، قد تكون له فائدة ما ، ويستحق بالتالى أن تخلد ذكراه فوق المباني ، وقد شاهدنا هذه الآثار وهى تزخر برسوم تمثل حفلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستعارات المقدسة ، وأعمال الزراعة ، وتمارين الرياضة ، وممارسات الفن ، ومعالم التاريخ ، والمعارك ، والألعاب ... الخ .

المبحث الثالث

المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء ،
برسمهم الاشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة
أخرى قديمة ، وقام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق
القدماء من بعدهم ، بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع
المعنى الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون

على نحو ما حظى القانون ثلاثى الأوتار ، أو قيثارة عطاردة القديمة ذات
الأوتار الثلاثة ، بالتبجيل والتقدیس باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة (١) التى
تقتسم السنة فى مصر ، فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا
للنهار والليل ، أو لنصفى السنة ، اللذين تنتقل الشمس خلال كل منهما
من مدار لآخر . وهو ما كان الأقدمون يعبرون عنه كذلك بالحكاية الرمزية
لبروزرين ، الذى كان يقضى ستة أشهر (فى الحام) فى جحيم بلوتون
(وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه ، أو بالأحرى الأرض ، فى الانتقال
من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط
الاستواء) ، وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خيريس (وهو الوقت الذى
نستغرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة
من هذا المدار الى خط الاستواء) . وبمعنى آخر ، فحين يفكر المرء أن
المصريين القدماء (فى رواية إفلاطون وبلوتارخى) سميا منهم الى توحيد كل
المعارف الإنسانية ، فى رابطة عامة ، وإلى أن يكونوا منها جميعا نظاما

واحدا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه المعارف أن تكتسب وضوحا أكبر مدى وأكثر اتساعا ، ما ان يشملها نور تالتي الاخرات ، وحين يستدعى الى ذاكرته العناية المدوب والموسوسة التي كانوا يتخذونها في أن يربطوا كل شيء ، الى مبدأ واحد ووحيد ، وفي ألا يدعوا - لتفتت - أيا من الروابط المشتركة للمعلوم والفنون ، او تلك التي يمكن أن تكون لها فيما بينها ، سواء أكانوا ينظرون الى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية او مباشرة ، او كانوا ينظرون اليها كوحى يستوحونه من العبقرية المجازية لهذه المصور المتأخرة ، فان عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقية وحيدة الوتر ، باعتبارها النمط البدئي لنظام الهارمونية الموسيقية كله ، قد أمكنها أن تصبح ، عن طريق التماثل ، رمزا لنظام الهارمونية الكونية والفلكية على اطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئا راسخا ، حتى أن أفلاطون وفيثاغورث ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان في مصر القديمة ، واللذين وسما هنا وطورا معارفهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادئ الأساسية للموسيقى ، ذات صلة قري ومصاهرة بمبادئ الفلك ، حتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسه لهذا العلم الأخير اذا ما كان قد استحوذ جيدا على العلم الأول . ومع ذلك ، فحتى لا تنسب اليها فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكثير من الناس ، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستبقون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التي سجنته الجهالة والممارسة النبطية بين جدرانها حتى اليوم ، فسوف ننقل حرفيا نصا مثيرا للانتباه من الكتاب السابع من **جمهورية أفلاطون** ، حيث يدور الحديث حول الروابط التي كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول المعونة التي يستطيع أى امرئ ، أن يحصل عليها من مبادئ أول هذين العلمين كي يستدل أو يستوثق من الثاني .

يدور الحوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التى يرى من الأوفق أن يتقبلها فى الجمهورية ، فيضع سقراط الموسيقى فى عداد هذه العلوم . ويجعلنا القليل الذى نقتبسه من هذه الحوارية أن نحكم بسهولة على الباقي : « سقراط : ولكن ، أى نوع من هذه العلوم التى تناسبنا بالضرورة ، نستطيع أن تذكره ؟ »

جلاوكوس : لا تسعفى الذاكرة قط الآن .

سقراط : ومع ذلك فإن الآلهة تقدم لنا أنواعا كثيرة من هذه العلوم وليس نوعا واحدا .

جلاوكوس : وما هى هذه الأنواع ؟

سقراط : أولا هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذى يحاكي الفلك ويمائله فى الأهمية ؟

جلاوكوس : فما هو إذن ؟

سقراط : فكما أن الميون قد خلقت كى تراقب النجوم (الفلك) ، فيبدو أن الأذن قد جاءت على نحو تستطيع معه أن تلتقط الحركات الهارمونية ! ولهذا يظن الفيثاغوريون أن هذين العلمين (الفلك والموسيقى) توأمان . وهو أمر نقر به ، نحن كذلك .

وأنا على يقين من أن الناس كانوا يقارنون ، منذ زمان لا تعبى الذاكرة ، بين الهارمونية الكونية (الإلهية) والهارمونية الموسيقية ، وأنهم كانوا يقيمون مقابلات بين الكواكب السبعة والأنعام السبعة للموسيقى^(١) ، وأنهم قد مثلوا الفصول بأوتار القيثارة ، بالإضافة الى ما يخبرنا به أفلاطون هنا ، وهو الذى كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين - وكل ذلك يخول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية ، وحيدة الوتر ، التي شاهدها بين الرموز المقدسة المرسومة فوق المعابد القديمة في مصر العليا ، كانت تستخدم هناك ، ليس كألة موسيقية وحسب ، وإنما كذلك كرمز لهارمونية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية ، والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها ، إذ أن لكل الألفاظ والرموز غرضا واحدا . هو أن تبسط وأن تخلد المعرفة بقوانين الطبيعة ، عن طريق دراسة دائمة ومتعمقة ، وبفصل ملاحظات مستمرة . وفي إطار هذه العلاقة المزدوجة ، ولا يحق لأحد أن يشك في ذلك ، كان فيثاغورث يطلب قصدا إلى تلاميذه أن يعودوا دون انقطاع إلى القيثارة وحيدة الوتر ، ذلك أن الحركة الكونية، طبقا لرأى هذا التلميذ، لكهان مصر (فيثاغورث) تشكل تناغما هارمونيا محسوسا هو من شأن الموسيقى ، كذلك فعل أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكماس Panamus ، الفيلسوف الفيثاغورثي ، منذ ذلك الحين (٢) ، أن واجب الموسيقى ، ليس فقط أن تنظم النغمات فيما بينها ، وإنما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية في كل ما تضمه للطبيعة .

الهوامش :

(١) استمرت عادة المقابلة أو الربط بين النغمات الموسيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين ، ونجد لها كذلك بعض أثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحي (التاريخ الميلادى) .

(٢) واليك ما يورده لنا فى هذا الصدد أريستيد كانتيليان فى دراسته عن الموسيقى :
' édit et Meibomius in 4e, Amestelodami, 1652
الكتاب الأول ، ص ٢ ، ٣ ، حيث نقرأ هذا النص الذى يسترعى الانتباه :
« غير أنها (أى الموسيقى) الفن الوحيد الذى يتفق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك تلون مع كل وقت : تارة بأضائها على الروح زينة التناسق (الهارمونية) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقا للنغمات الرقيقة ، حيث أنها ملائمة كذلك للصبية . ومن أجل ذلك فإنها تعتبر صالحة من واقع منحها . ومع مرور العمر فإنها تمنح طلاوة تارة لنفمة الكلام ، وتارة للحديث بأسره فى اختصار . »

وعلى ذلك فإنها تفسر للمتقدمين فى العمر طبيعة وحدات النغم واختلافات (النغمات) المتوافقة ، حقا أنها لتوضح تماما الهارمونية (التناسق) التى توجد بذاتها فى جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق العظمة فائق الكمال - الهارمونية التى تتعلق بالروح ، والتى من العسير أن يدرك كنهها أحد من البشر : أنها تملك أن تمه الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكير . من أجل ذلك السبب فإن مقولة الرجل الحكيم باناكماس الفيثاغورى ، بالنسبة لى ، شاهد مقدس ، فهو الذى قال ان الغرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ماتحتويه الطبيعة فى مجالها : ما تجمعه وتؤلف بينه وتنظمه .

حقا ان هذا سوف يوضح فيما هو آت عند حديثنا هنالك عن الحطة ، (عن اللاتينية)

المبحث الرابع حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد فينا التماثل الباعث على الدهشة ، والذي يقدمه الشكل ، سواء شكل القانون وجيد الوتر لبطليموس ، أو شكل القانون الذي وجدناه منقوشا على المباني القديمة في مصر ، وكذلك شكل الآلات الموسيقية الشرقية ، التي تعرف اليوم باسم كمنجة أو قيثارة - يولد لدينا افكارا أخرى تكشف لنا - ان كانت هذه الأفكار صحيحة ، مسيرة تقدم أو تطور الابتكارات التي أدت الى ظهور غالبية الآلات الوترية .

وإذا نظرنا الى هذا التماثل باعتباره دليلا لا يرقى اليه الشك على الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات ، فإن كل شيء يجعلنا أكثر فاكثرا ، على يقين بأن الآلات الأخيرة قد ابتكرت محاكاة للآلة وحيدة الوتر . ثم اكتسبت هذه الآلات الأخيرة ، بفعل التوسع والتجاوز في استخدام هذه الآلة ، اكتمالا ، أصبح - حين أدى الى احوال الآلة المبدئية والمجاذلات الفلسفية التي كرسنها - منبعا لذلك الفن الباطل ، والنافه والشاذ ، والذي أطلق عليه ، عن غير جدارة ، اسم موسيقى ، مهما تكن علاقته بهذا العلم واهية ، فبمجرد أن بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة القانون أوتارا جديدة ، وعديدة ، أخذت هذه الآلة - بدلا من أن يقتصر استعمالها على قياس أطوال الأوتار وتحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات ولحسم اختيار أى منها - تستخدم في الميلودى ، والتطريب الذي كان حتى ذلك الوقت - فيما بدا - لا ينتسب ، ولا ينبغي أن ينسب .

الا للصوت البشرى . الآلة الطبيعية الوحيدة القادرة على تقديم نفسمات
ممبرة . بشكل حقيقى . وقمينة بأن تشد انتباهنا . وان تمس شخاف
قلوبنا . وبالتالى فانها وحدها الصالحة للفناء والمهياة له . ولقد كان
الاغريق الأقدمون . وبصفة خاصة اهالى لاليدىونيا ، لكى يحولوا دون
حدوث انحلال أو فساد مماثل — يعاقبون بقسوة بالغة اولئك الذين كان
ما يتكروونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحقيقى
للقيثارات — القوانين . باستخدامهم اياها فى مجال ما كان ينبغى أن يظهر
الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لانه وليد ابتكار لا يحظى
بأى ترحيب . وانما بسبب ما يوجد وراءه من نزوة وطيش يبعثان على
الضحك لمجافاتها كل ما هو سليم من عقل وذوق واحساس . ولعله لم
يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعدم المضى حتى نهاية الشوط فى
المحاولات الاولى التى كان القوم يسمون بها لتحقيق المباحث التى تفرينا
اليوم . ولا بد أن كان لهذه الدوافع عندئذ . ولدوافع أخرى . كثيرة بلا
جدال . نجهلها نحن . القدر الكافى من القوة . حتى تؤدى الى تفرير . أو
ازال عقاب شائن . بأولئك الذين يتجاسرون على اضافة أوتار جديدة الى
القيثارة . لكن الأمر الموثوق به للخفاية . أن المطاعن الرئيسية التى
كانت تصاب على المذنبين . فى هذه المسألة . انهم يخرقون القوانين .
ويفسدون التقاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القانون متعدد الأوتار الذى على هيئة شبه
منحرف . قد أوحى كذلك بظهور أنواع جديدة من آلات موسيقية مماثلة
له مثل السنطير أو السنطور ، عند الشرقيين المحدثين . ومثل آلات
البسالتريون والسنطير (التمانون) والهارب القديم . وقد أوحى الأخير
بدوره بفكرة الهارب (القيثارة) الحديث [البيانو الصغير] والبيانو

القينارى . والبيانو الحديث لدينا . وهكذا يحدث فى غالبية الأحيان . أن
يؤدى اكتشاف مفيد . كان اللجوء اليه فى البداية أمرا طبيعيا للغاية وبالغ
البساطة . الى استحداث مخترعات أكثر تكلفا وأشد تعقيدا . وتؤدى هذه
بدورها الى اكتشافات تعقيداتنا أشد . لاتفعل الا أن تتلف الفن . بدلا
من أن تسهم فى تطويره واكتماله . بالاضافة الى ما تسببه من حيرة
وارتباك . بفعل آلاف الصعوبات والعقبات التى لا جدوى ولا نفع منها .
بقدر ما هى صبيانية طائشة . ويمكننا أن نقول الشئ ذاته عن الأنواع
الأخرى من الآلات الموسيقية . فقد كان شكل نلك فى البداية بالغ
البساطة . كما كان استخدامها أمرا طبيعيا للغاية . على النحو الذى
ذكرناه فى مبحثنا حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات
الموسيقية . التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المباني الأثرية
القديمة فى مصر * .

البحث الخامس

عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية للقانون عند المصريين المعدلين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند المصريين ، هيئة شبه منحرف (١) ، فلا يبقى علينا إلا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينتهى ، من ناحية اليسار ، بالجانب D الذى يقضى الى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة Et ، وبفعل الطرف الآخر على القمة St ، وينتهى يساراً ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أى أن خط الجانب الأيمن D يرتفع رأسياً من القاعدة الى القمة ، فى حين أن خط الجانب الأيسر e يعلو معها بميل أو انحراف ، وسوف يؤدى إيرادنا لأطوال هذه الخطوط ، التى سنقوم بوصفها ، الى تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نفترض ابتداءه عند الطرف العلوى للبنجاء C ، وتطيل منه على نحو يوازى قمة المشددة حتى نبلغ طرف هذا الجزء من الآلة ٢ ، من الناحية اليمنى ٣٢٥ مم ، ومع ذلك فحين نحذف من هذا الامتداد ٦١ مم تنتمى الى البنجاء ، الذى يشكل فى كل امتداده تقوياً خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذى تسهل ملاحظته فى الجزء g من الشكل ٢ ، الذى يمثل شكلاً جانبياً (بروفيل) للقانون ، وعندما لا نقيس الخط من القمة إلا من فوق المشددة ، فلن يبلغ طول هذا الخط سوى ٢٦٤ ، وبرغم هذا ، فحيث أن المشددة تتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ مم أى كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذى لم

نستطع أن نجعل منه شيئا ملموسا الا فى الشكل الجانبى (البروفيل) (٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نجترى هذه الزيادة ، وأن تقلص طول خط القمة ، بالتالى ، الى ٢٤٥ مم .

أما خط القاعدة B ، حين تضمنه عرض خط البنجاك EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٣ مم ، فإذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذى ينتسب الى البنجاك (٣) ، والذى يبلغ نتوءه فى هذا الموضع ٩٢ مم ، فإن هذا الخط يتقلص الى ٨٦١ مم ، فإذا ما اجتزأنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، أى تلك التسعة عشر ملليمترا التى تتجاوز بها مشددة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعيانا الانتباه ، فلن يتبقى ، طولاً لخط القاعدة ، سوى ٨٤٢ مم .

وأما عن الخط الذى يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء قسناه من فوق المشددة أو من فوق الجزء الذى يكون أسفل القانون ، فإن طوله فى الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المائل الذى يتم السطح من الجانب الأيسر g ، مقيسا من فوق البنجاك ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذى لا يشكل البنجاك EC جزءا منه .

فإذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصل على محيط صندوق الجسم الرنان ، الا أن نقابل بين الأبعاد الأخيرة التى تجمعت لدينا والتى تبلغ بالنسبة الى خط القمة ٢٤٥ مم ، وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنسبة للخط الذى يتم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذى يشكل نهاية للجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم ، أما عن سمك الآلة فهو متساو فى كل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم .

المسائل :

- (١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١) .
- (٢) انظر L.D من اللوحة BB ، الشكل رقم (٢) .
- (٣) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (٢) .

المبحث السادس حول اجزاء القانون ، والاسم العربى الحاقى بكل جزء منها(١)

هاكم الاجزاء التى تتكون منها آلة القانون :

المشددة أو مشددة التناغم A ، والوصلات E ، وهى تلك السطوح
التي تغطى عمق الآلة من جهاتها الأربع ، وأسفل الجسم الرنان ، والبنجاك
EC والأوتاد h ، والأوتار r ، والأنف L ، والفرس v ،
والمسامع o ، ورافعة الأوتار t ، والمفتاح(٢) ، والملامس(٣) ، وريشة
العزف(٤) .

وفى اللغة العربية يطلق على مشددة التناغم A اسم وجه ، ويطلق
على وصلة قمة الآلة اسم قبلة أى المقدمة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم
قلب أى الرئيس أو رأس الآلة(٥) ، ويسمى الجانب المقابل للمشددة أو
الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم الظهر(٦) وهو ما يقابل كلمة le dos
عندنا ، ويشار الى البنجاك EC باسم بيت اللوى أو المسطرة . أما
الأوتاد h (المصافير) فيشار إليها باسم اللوى ، وتعنى الكلمة العربية
أوتار ما تنويه كلمة Cordes عندنا(٧) ، ويعرف الجزء من الوتر الأكثر
قربا من الفرس باسم جانب الحاد ، أى جانب النغمات الحادة ، أما الجزء
من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البنجاك ، بالتالى ، فيسمى
جانب الثقيل ، أى جانب النغمات الغليظة .

ويسمى الجزء L باسم أنف أو كرسى ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

اسم sillet ، أما الفرس ج فهي ما نسميه نحن Chevalet ، وأما مسموع وسط المشدّة أو الوجه فتسمى شمس الوسطاني اي شمس الوسط ، ويسمى شمس التختاني أو الشمس الدنيا المسموع ه الذي يقع فوق المشدّة أو الوجه . قرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف ، أو على وجه التقريب على مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة والخط المائل ، وتسمى مشدّة الأوتار ت الحال ، أما المفتاح فهو ما نسميه نحن Clef ، وتسمى الملامس باسم الكشتوان ، ويطلق على ريشة العزف اسم الزخمة .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .
- (٢) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٣ .
- (٣) لم يرسم هذا الجزء قط .
- (٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .
- (٥) وهو جانب رافعة الأوتار ت ، انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٦) الظهر باللام الشمسية لا القمرية (يتصرف) .
- (٧) والمفرد وتر .

المبحث السابع

الحامات التى صنع منها أو تكون أو زين بها كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة آن أن نعرف بها ، فبدأ من المسطرة أو بيت الملاوى (البنجاك) EC وحتى مسافة ٦A مم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بذور البلوط ، وهى تندمج وتلتصق من ثلاثة من جوانبها بشجة أو حزة تشغل الجزء الأكبر من سمك الوصلات ، وهى تسوى أو توازن من أعلى ما يتبقى من السطح الخارجى والعلوى من هذه الوصلات نفسها ، وتشكل من حولها ما يشبه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات ، أما الجزء الآخر من المشدة ، أو الوجه الذى يحمل فوقه الفرس فتوجد عليه سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مستطيلات ، مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة الملامس أو المساوى للوجه أو المشدة : اثنتان منهن تتمان الجوانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة الثامنة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتى تم امتداد المشدة فمن خشب الأكاجة الأبيض ، الخشن (أى غير المسوح) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها بجلد (سمكة) بياض يطلق عليه اسم وقعة (١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطنعت لهذا الغرض شجة تدخل فيها بكل سمكها ، بحيث تكون فى مستوى بقية المشدة أو الوجه .

وهناك من الشواهد ما يدل على أن هذه السقيفة والجزء الآخر من

المشددة، المصنوع من الخشب ، يتكثان ويلتصقان فوق عارضة توجد تحتها ، وينبغي لهذه أن تكون محمولة من طرفيهما على الجزء المحزوز أو المشجوج في سمك الوصلات ، على الجانبين المتوازيين ، كما أنها تمتد بطول اتصال هاتين القطعتين بالوجه أو المشددة ، وبالمثل ، تصنع الوصلات وأسفل الجسم الرنان ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك **الفرس والأنف** L من خشب الأكاجة الأبيض الفشيم (غير المسحوق) ، ونلمح في وصلة القاعدة (٢) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمسي طولها بدءا من ناحية رافعة الأوتار ، ثوبا كامل الاستدارة ، يبلغ قطره تسعة مليمترات ، مسدود بالشمع ، وأن لم نكتبين ، نحن ، الفائدة المرجوة منه ، ومع ذلك يبدو أنه معمول بقصد ما . وتزدان وصلة القمة برسم ملصق من العاج ، أما الوصلات الأخرى فعارية عن أية زينة . وتصنع **الأوتاد** h و **الفرس** v من خشب أبيض لا يتصف بالجفاف ، أما **المسامع** أو **الشمسات** o فمن خشب الأكاجة الأبيض الفشيم ومن خشب الليمون كذلك ، وأما رافعة الأوتار أو **المحال** t فهي ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاجة الأبيض الفشيم الذي يتم أو ينهى السقيفة الشبكية ، ويتجاوز صندوق القانون (٣) ، وتصنع الأوتار R من ممى الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قعرها بشكل ملموس أو بنسبة تسترعى الانتباه ، من قاعدة الآلة الموسيقية الى قممها ، أى من الخليظ الى الحاد ، أما **المفتاح** فمن النحاس (٤) كذلك تشكل **الملاصق** أو **الكشتوان** من النحاس ، وتكون فى بعض الأحيان من الفضة ، وأما ريشة العزف أو **الزخمة** فعبارة عن نصل صغير من الخشب المصقول .

الهوامش :

- (١) سبق أن شرحنا ماهية هذا الجلد في الفصل الخاص بالمواد .
- (٢) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس . وكذا الشكل رقم ٣ .

المبحث الثامن

عن شكل وإبعاد ووظيفة الأجزاء السابقة

يأخذ الجزء الخشبي من الوجه أو مشددة التناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازي للقاعدة تسعة وتسعين ملليمترا ، بما في ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف L . أما إذا لم نحسب حسابا إلا لما هو مرئى من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكثر من تسعين ملليمترا . ويصل طول خط القاعدة B ، بما في ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم . فإذا لم نلق بالآلا لما هو مرئى فلن يتجاوز طول هذا الخط ٦٥٥ مم . أما الخط الذى يرتفع . بشكل مائل . والذي تكسوه الأنف فيصل طوله الى ٦٨٢ مم . أما إذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم . وأما الخط D ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذي يرتفع عموديا من القاعدة الى القمة فيصل طوله الى ٣٧٧ مم . وأما الجزء من الوجه أو مشددة التناغم ، والذي يتكون من سقيفة شبكية ، وتلتصق عليه الرقعة ، أى تلك القطعة من جلد سمكة البياض . والذي يمتد من X الى T ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالمثل ٣٧٧ مم . أما حين نقيسه عموديا على الفرس ، أى فى الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقعة الملتصقة فوق السقيفة فانها تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات الى ما وراء السقيفة وفوق المشددة ، وباختصار ، فان هذه الرقعة تكسو الأطراف الخارجية من جزء المشددة الذى نلتصق - هى - فوقه . وهناك سبع من القطع الخشبية الثماني المكونة للسقيفة ، كما سبق أن نوهنا . وهى تلك المصنوعة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، فى حين لا يبلغ سمكها

الخمسة من المليمترات ، أما القطعة الثامنة (من هذه السقيفة) ، وهى من خشب الاكاجة الأبيض الفشيم ، فيصل عرض سطحها الى ٣٨ م ولا يتجاوز سمكها تسعة مليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، والتي تكونها الفراغات الواقعة بين اجزاء السقيفة الشبكية ١١٣ م ويصل عرضه الى ٥٧ م . وتجل **الكعوب** أو أقدام الفرس فوق الجلد الذى يكسو الفراغ الخالى أو الأجوف ، ويبلغ عدد هذه الكعوب خمسة ، وهو نفس عدد المستطيلات المجوفة التى للسقيفة . ولهذا السبب فان الجلد الذى يكسو هذه المستطيلات يستجيب بشكل محسوس لضغط هذه الكعوب . الأمر الذى أحدث آثار تجويف أسفل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو أسطح القانون ، فلها - فى ارتفاعها - نفس السمك الذى لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذى وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ مم (١) ، ويتساوى طولها مع امتداد وجه الجسم الرنان الذى تنتسب هذه الوصلات اليه ، ولذلك فاننا نحيل الى الفقرتين الأخيرتين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هذه الأبعاد بالتفصيل ، عند حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفى هنا بأن نضيف الى ذلك أن هذه الوصلات ، فى كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشجرات (فى جانب) والأطراف الناتئة (فى الجانب الآخر) . وأن سمكها ، فى موضع الالتحام ، وحده . يكون أكبر بقليل عما هو عليه فى بعضها الآخر ، وفى الوقت نفسه . فاننا اذا حكمنا على ما نراه منه ، فان بمقدورنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ الى ٢٠ مم على الأقل . بل يكاد يصل الى أكثر من ذلك .

ويتخذ أسفل الجسم الرنان ، وهو الذى لم يستحق منا عناء أن نتوقف عنده . والذى لا نراه كذلك فى الرسم ، شكل المعين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هذا الجزء فى الفقرة قبل الأخيرة من المبحث

الخامس ، ولذلك فنحن نحيل إليها لمن يشاء الوقوف على هذه التفاصيل ، وقد شذب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلى ، بعناية ، ويلتصق كل منهما الى الآخر ، فى كل امتداد اتصالهما ببعضهما البعض ، عن طريق قضيب من الخشب ، ربطا اليه بواسطة أوتاد دائرية مصنوعة بدورها من خشب الاكاجة الأبيض غير المشذب ، وقد خرطت هذه الأوتاد وشذبت بحيث أصبحت فى مستوى هذا السطح ، وقد أدمجت الألواح ، وكذلك قضيب الخشب الذى يدعمها من الداخل فى داخل شجة أحدثت فوق الوصلات كيما تستقبلها فى كل سمكها ، وهى مثبتة كذلك بفصل أوتاد شبيهة بالأوليات ، غرزت أو أنشبت فى سمك الوصلات ، بحيث لا يتبقى شئ مرئى من هذه الوصلات ، فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير المشجوج ، والذى يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يشبه اطارا يصل سمكه من ٥ الى ٦ مم ، وهو شبيه بالاطار الذى يلتف حول الوجه أو مشدة التناغم .

أما المسطرة أو بيت الملاوى فناتئة كلية ، فى كل امتدادها ، كما رأينا - ولابد - فى الشكل رقم (٢) ، وينحنى هذا الجزء من الآلة الموسيقية ، مشكلا زاوية حادة ، مع وصلة الجانب المائل الذى يلتصق به هذا الجزء ، وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة فصوص صغيرة ، مثلثة الزوايا ، ومصنوعة من خشب أبيض ، تدعم هذا الجزء وتثبتته من أسفل ، وقد أدمج أو سمر كل واحد من هذه الفصوص فى سمك الوصلات ، ويعتمد كل واحد من هذه الفصوص ثلاثية الزوايا عن زميله بمقدار ٢٤٤ مم . ويوجد الأول منها على مسافة ٥٤ مم من الطرف العلوى لهذه المسطرة أو بيت الملاوى ، ويبلغ طول الواحد منها ٥٩ سم بسمك يبلغ ١٠ ملليمترات ، أما الامتداد الطولى لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ مم ، كما رأينا فى المبحث

الخامس ، ويصل عرضه . من أعلى . أى من ناحية قمة الآلة ثلاثة وستين من المليمترات . فى حين يصل هذا العرض . من أسفل . الى ٧٠ مم بسبك مقداره أربعة عشر مليمترا . ويخترقه خمسة وسبعون تقبا تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد يمتد باتجاه عرض سطحه . وهكذا نجد خمسة وعشرين صفا . يتكون الواحد منها من ثقب ثلاثة . وينأى كل واحد من هذه الثقوب عن الآخر بـ ٢٩ مم ، ويعتمد كل صف عن الذى يليه بمقدار ٢٧ مم . كما تفصله نفس هذه المسافة . عن الصف الذى يسبقه .

وأما الأوتاد أو الملاوى (٢) H فعددها مساو - وهذا صحيح - لعدد الثقوب السابقة . والمخصصة لاستقبال هذه الملاوى . وتأخذ رأس كل وتد شكل هرم صغير ثلاثى الزوايا ، ومسحوب . ويصل ارتفاعه الى ٢٧ مم . أما عرضه عند قاعدته فـ ٩ مم ولا يزيد هذا العرض عن مليمترين عند قمته . ولعل هذا الشكل الهرمى لربوس الأوتاد قد اختير باعتباره أكثر الأشكال ملائمة للمساك بطريقة دقيقة بالفتاح . الذى يخترقه . لهذا الغرض ، ثقب تماثل سمته ضخامة هذه الرأس (٣) . ويوجد أسفل رأس الوند حلق على هيئة مخروط قائم ومجدوع . يملو بنحو ستة مليمترات . ويوجد فى هذا الحلق . أسفل القاعدة الهرمية للرأس مباشرة ثقب يمتد من طرف الى الطرف الآخر . ويمرر من خلاله الوتر ليتم ربطه وتركيبه . أما ذيل هذا الوند فمستدير . وقطر استدارته أقل من قطر الحلق . ويصل طول هذا الذيل الى ٣٢ مم . وهكذا يكون الطول الإجمالى للوند ثلاثة وستين من المليمترات .

وتصنع الأوتاد من ممى الحيوان . وعددها هى الأخرى خمسة وسبعون وترا ، تربط الى الأوتاد أو الملاوى على نحو ما بينا للتو . ونتيجة لذلك فانها . بدورها . تصطف ثلاثة ثلاثة . فى خمسة وعشرين صفا . وتجتاز

شجرات عميمة تقابلها أو توافقها فى الأنف ، وهى تدخل فى هذه الشجرات ، عند نزولها من الأوتاد . بانحراف ، لتدخل بعد ذلك فوق امتداد كل سطح الوجه أو المشدة . وبشكل مواز للقاعدة بدءاً من خروجها من الأنف ، وحتى المحال . أو رافعة الأوتار ، بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة أحدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما تصل هذه الأوتار الى المحال ٣ . الواقع عند طرف الجانب الايمن من القانون . d . فإن كل واحد منها يمر بواحد من الثقوب الخمسة والسبعين التى أحدثت فيها . وهى الثقوب التى تصطف ثلاثة ثلاثة . فى شكل مثلث . وتربط على نحو مشابه للطريقة التى تربط بها أوتار الجيتار عندنا . ويتمثل الفرق الوحيد فى الحالتين . فى أنهم يجدلون الأطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة . ويتكون كلٌّ من الأوتار الاثنى عشر الاوليات من ثلاثة خيوط . ويعادل سمكها سمك الوتر الثانى من الوترىات الفليظة (نفمة لا) . أما الواحد والعشرون وتترا التالفة فأكثر دقة أى أنها أرق من ذلك بمقدار النصف . فى حين يكون الاثنا عشر وترا التى تليها . أكثر من هذه رقة . وتكون بقيه الأوتار من الزير* . وتضى هذه مستدقة فى ثخونتها ، بشكل غير محسوس . كلما اقتربت - هى - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد الأنف ٤ موازيا للمسطرة أو بيت الملاوى . وله شكل منشور مائل خماسى الزوايا ، غير منتظم . طوله ٦٩٥ مم . فى حين أن عرض سطحه المتصق بوجه الآلة أو مشدة تناغمها ، والذى يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف . ستة عشر ملليمترا ، وهو يشكل زاوية مستقيمة مع

وجه هذا الأنف نفسه (وللأنف وجوه خمسة كما رأينا) المتساخم لجانب
المشددة ، ويرتفع عموديا ، بكل امتداده ، ليصل ارتفاعه الى ١٨ مم . أما
الوجه من الأنف الذى يشكل نهاية لقمته فيوصل عرضه الى ثمانية
ملليمترات ، وتوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شجة أو فجوة يبلغ
عمق الواحدة منهن سبعة ملليمترات ، ووظيفة هذه الفجوات أن تستقبل
الأوتار ، وأما الوجه الخامس للوجه السابق ، والذى يستدير من ناحية
الأوتاد ، فينحنى بميل ، ويصل عرضه الى ستة عشر ملليمترا ، فى حين
يبلغ عرض الوجه الخامس (من وجوه الأنف) ، وهو العمودى على قاعدة
هذا الأنف ، ثمانية ملليمترات ، وتتوزع الخمس وسبعون شجة أو فجوة ،
ثلاثا ثلاثة ، مشكلة خطوطا يميل كل واحد منها بعض الشيء ، بالنسبة
لاتجاه الأنف ، وبشكل موافق - بدرجة أكبر - لاتجاه المشد ، بحيث
تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات بميل ، زاوية منفرجة مع الجزء من
طولها الممتد من الأوتاد حتى الأنف ، بحيث تتعرض هذه الأوتار عند
دخولها الى الفجوات أو خروجها منها ، لضغط من الأنف ، يفترض أنه يسهم
فى الحيلولة دون انزلاقها أو ارتخائها ، وتبتعد كل واحدة من الفجوات
الثلاث ، عن زميلتها بمقدار ثلاثة ملليمترات ، ويفصل بين كل مجموعة من
هذه الفجوات ، فراغ يبلغ خمسة عشر ملليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثى غير منتظم ، ينهض فوق خمسة
أقدام أو كعوب بكل طوله ، الذى يكون موازيا لعرض المشددة ، ويمتد فى
جزء كبير من هذا البعد ، وتتخذ كل قدم أو كعب هيئة جذع هرمى رباعى
الزوايا ، قواعده متوازية ، مكسورة زواياه المسطحة مع ارتفاع هذا الجذع
الهرمى ، ويبلغ طول الجزء العلوى من هذه الفرس ٣٧٠ مم ، ويميل سطح
قاعدة المنشور الى الاستدارة بعض الشيء ، ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر ملليمترا ، أما سطح المنشور المواجه للمحال أو رافعة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة ، ويصل عرضه الى ثلاثة عشر ملليمترا ٠٠ الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والذي يستدير ناحية بيت الملاوى ، فينحني بميل فوق مسطح القاعدة ، ويبلغ عرضه أربعة عشر ملليمترا (٤) ، ولكعوب الفرس عند قمته سمك يتناسب مع سطح قاعدة المنشور ، ولا تشكل هذه الكعوب ، على نحو ما ، سوى امتداد أو توغل له فى العمق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذى تأخذه جوانب المنشور ، عدا أنها مجوفة بعض الشيء ، عند القمة (٥) . وتمتد أسطح جوانب الأقدام الهرمية أو الكعوب ، الموازية لقاعدة القانون وقمته ، الى مسافة ٢٠ سم ، أما تلك التى تأخذ اتجاه المنشور فلا تمتد لأكثر من ١٥ سم ، وتبتعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكعوب عن زميلتها بـ ٤٧ سم ، أو على نحو قريب من ذلك مع زيادة أو نقص طفيفين ، ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التى تفصل بين بعضهن وتلك التى تفصل بين بعضهن الآخر ، وإن لم يكن هذا الاختلاف ليمضى لأكثر من ملليمتر واحد ، أما القدم أو الكعب القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبتعد عنها بـ ٤٧ سم ، وأما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعدها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ سم .

ومن جهة أخرى فإن السامع أو الشخصات ه هي فتحات أو ثقوب واسعة بعض الشيء ، أحدثت فوق مشدة الجسم الرنان ، بقصد تهيئة اتصال بين الهواء الخارجى ، فى حالة التردد التى يكون عليها بفعل طنين الأوتار . وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكتسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حين يؤدى تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنة من الجسم الرنان فيجعلها بدورها تطن ، ويبلغ عدد هذه الشخصات اثنتين ،

كبرها تنحو الى الاستدارة ، أما الأخرى فشكل رباعي الزوايا . غير منتظم . يكاد يشبه نصل الرمح ، بمعنى أن زاويتي الطرفين العلوى والسفلى حادثان متقابلتان ، وغير متساويتين ، في حين تكون الزاويتان المنفرجتان اللتان الجانبى هذا الشكل الرباعى متساويتين ، وتصنع الزاوية المحورية الموجودة عند منتصف المشدة من قطعة واحدة من خشب الليمون ، وهى مسننة فى كل محيطها ، وتحيط بها دائرة صنمت فيما يبدو من خشب الأكاجة ، وهذه الدائرة التى استحدثت كى تسوى أو تلامس أو توازن سطح المشدة ، تلتصق بسبك لوحة هذه المشدة نفسها ، ولا يكاد يبلغ قطرها أكثر من ثلاثة ملليمترات ، وأما محيطها فلا يزيد عن أربعة وسبعين ملليمترا ، وعلى هذه الدائرة تلتصق النجمة (أو النجمية) التى تشكل المسح أو الشمسة ، وتتكون هذه النجمية المصنوعة من خشب الليمون : أولا ، من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ مم . ثم من مثلثين منقوشين متناظرين ، يشكل اتحادهما شكلا (نجمة) سداسيا ذا زوايا ناتئة ، وله عدد مماثل من زوايا داخلية . تنقسم بواسطة انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة . وعند مركز هذه الدائرة نفسها ، يوجد شكل سداسى مماثل للشكل الأول ، وإن يكن بالغ الاستواء . ولن ندخل فى التفاصيل الدقيقة حول التقسيمات الصغيرة الأخرى لهذه النجمية ، وبمقدورنا أن نراها فى الشكل الذى جاء رسمها فيه . وعلى نحو بالغ الدقة . أما الشمسة الصغيرة . التى لها شكل نصل الرمح . فقد جاءت كذلك من قطعة واحدة من خشب الليمون خرطت بشكل مستو وتبتعد هذه عن الشمسة الأولى على اليسار ناحية الزاوية الحادة بـ ١٨٩ مم . لتكون ، على وجه التقريب ، على مسافة مساوية مع بيت الملاوى أو المسطرة . واكبر الزاويتين الجادتين لهذه الشمسة . هى تلك التى تتجه قمتها نحو

زاوية المشدة ، ويبلغ طول كل ضلع من ضلعها ، وحتى قمة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ مم ، أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتي تبدأ قمتها ناحية الشمس الكبرى ، فأقل في حدتها من الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التي يفضى كل منهما إليها ، بالمثل ، خمسة وثلاثين ملليمترا ، ويبلغ (محيط) هذه الشمس ، مقيسة من خط نأخذه من قمة الزاوية الأكثر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والتي هي أقل منها حدة ، ١٣٥ مم ، ويبلغ طول القطر الواصل بين قمتي الزاويتين المنفرجتين المتناظرتين نحو ٤٤ مم ، وهذا القطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجمية صغيرة ، مماثلة لتلك التي تشكل الشمس الكبرى ، وينقسم الجزء الباقي من هذه الشمس ، بشكل منتظم الى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباينة ومستوية ، ويمكننا أن نراها في الرسم .

ويتكون **المفتاح** (٦) من قسبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا . وهي مجوفة من عند قاعدتها حتى خمس ارتفاعها ، وحيث يدخر هذا التجويف لتلقى رهوس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا ، فإنه يتخذ كذلك شكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادهما ، ويعلو الجزء العلوى من المفتاح ، أو بالأحرى يسمه ، قوس يميل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحني أحد طرفيه فوق القسبة الهرمية بشكل أكبر مما يفعل الطرف الآخر ، ويصل الطول الإجمالى للمفتاح نحو ٦٨ مم ، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القسبة أحد عشر ملليمترا ، وتنقلص هذه القسبة تدريجيا ، بينما هي تمضى نحو الارتفاع بحيث لا يزيد اتساع كل واحد من وجوهها أو أضلاعها عن ستة ملليمترات ، بدو من الجزء المشكل للقوس ، ويتضاءل سمك القوس كذلك بنحو ملليمتر واحد ، وباختصار فإنا نجد هذا المفتاح ، مرسوما لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالجم الطبيعي ، في الشكل .

واللامس أو الكشتوان شكل حلقة واسعة ، شبيهة بنوع من الكستبان المستخدم فى الحياكة وان يكن بغير قاع ، يطلق عليه عادة اسم القضيبي أو المقرعة ، ومع ذلك فثمة فروق بين هذه المقرعة وكستبان الحياكة ، تتمثل فيما يلى :

١ - ان هذه المقرعة ذات سعة كافية لاحتواء طرف الابهام ، حتى السلامة الأولى ، أسفل الظفر .

٢ - أن الجزء الذى يحمل تحت الاصبع ، يستطيل قليلا ، بدلا من أن يماثل الجزء العلوى - وينتهى بزاوية تدخل تحتها ، بين الحلقة والاصبع .
النصل الصغير من الخشب المصقول ، الذى يستخدمونه ريشة عزف .
أى زخمة .

ويبلغ قطر الملمس أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم ، ويوصل طوله ، مقيسا من قمة الجزء الزاوى حتى ما تحت اتساع الحلقة الى نحو ٢٣ مم .
وفضلا عن ذلك فان ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملليمترا ، بل هو أقل فى بعض الأحيان . وهكذا نرى بوضوح أن أبعاد هذه الكشتوانات ليست مقاييس لابد من الالتزام بها ، بل يستطيع كل امرئ ، حسب رغبته ، أن ينوع فى نسبها وأبعادها ، بأن يوصى الصانع بما يريد ، طبقا للفائدة التى يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك ، وطبقا لما يناسبه أو يريجه .
ونحن هنا لا نقدم الا نسب وأطوال آلة القانون ، التى قمنا بقياسها .

أما الزخمة ، فهى عادة كل أداة تستخدم فى لمس أو ضرب أو تفر الأوتار . وتأتى هذه الكلمة (فى اللاتينية) Plectrum (بلكتروم) من كلمة بلكترون Plecton . وهى بدورها مشتقة من الفعل Plectein (بلكتين) ، ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فان اسم الزخمة أى بلكتروم (أى ريشة العزف) كان يطلق فى بعض الأحيان

على قوس العزف (٧) ، اما ما نطلق عليه نحن اليوم اسم بلكتروم (أى الزخمة) فليس سوى نصل صغير من خشب مصقول ، بالغ النعومة والرقّة ، ويصل طوله الى ٨٨ سم. وعرضه الى نحو تسعة مليمترات ، وهم يدخلونه ، كما سبق القول ، فيما بين الحلقة والاصبع ، بحيث لا يمررون منه سوى ثمانية عشر مليمترا ، وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقر أوتار القانون .

الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوتر بحجمه الطبيعي .
- (٣) انظر الشكل رقم ٣ ويمثل الوتر الداخل فى المفتاح .
- (٤) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٥) شرحه .
- (٦) انظر الشكل رقم ٣ .
- (٧) يطلق على فعل العزف على أوتار آلة القانون أو ضربها : النقر ، وهى كلمة مشتقة من الفعل نقر ، ينقر بمعنى ضرب أو عزف ، ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التى تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب (ميلودية) أو آلة صاخبة أخرى .

المبحث التاسع حول الائتلاف النغمي لآلة القانون وتوليقاتها الموسيقية

تألف أوتار القانون في المتساوى ثلاثة ثلاثة ، وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم توزيعها على هذا النحو ، ثلاثة بمقد ثلاثة أما المنهج الذى يتبعه الموسيقى المصرى فى توليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية ، وفى تقسيم سلمها النغمى فيتطابق مع التطور الهارمونى للدورات أو الطبقات الموسيقية عند العرب ، والتي قدمنا عنها مثال الاثنى عشر مقاما الرئيسية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفر الموسيقى فى مصر . الفصل الاول . المبحث التاسع ، يقترب الموسيقيون العرب منا كثيرا فى ذلك : فهم يأخذون نغمة الرست كنقطة بداية . وهى النغمة المقابلة للنغمة رى Ré عندنا . ثم يرنونها (١) مع رابعيتها السفلية ، ثم مع الثانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون الى الرباعية السفلية التى لهذه الثانية . ثم ينزلون أكثر ليبلغوا الرباعية التى تملو النغمة السابقة . التى يرنونها كذلك مع الثمانية ، وهكذا دوما . حتى يبلغوا نغمة الوتر الأخير صعودا . وبعد ذلك يعودون يدوزنون ، عن طريق الثمانية النغمات الغليظة . واذ يتم التوليف النغمى بهذه الطريقة . وعلى نحو دقيق . فاننا نجد كافة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

الهوامش :

(١) اسم الحدث الذى يطلق فى العربية على عملية ارتان الأوتار هو الجس . وهى كلمة مشتقة من الفعل جس بمعنى بحث أو جرب عن طريق اللبس .

نغمات أوتار آلة القانون الخمسة والسبعين وأسماء المقامات التي تمت تلك النغمات قراتها الطبيعية

عراق Qab el-Doukh. I.	عشيران O'chyan. V.	قب النوى Qab el-Nasul. IV.	قب الحركاء Qab el-Girhkh. III.	قب السيكاء Qab el-Sykhkh. II.	قب التوكاء Qab el-Touk. I.
16, 17, 18.	13, 14, 15.	10, 11, 12.	7, 8, 9.	4, 5, 6.	1, 2, 3.
عراق E'rdq. XIII.	حسينى Hassany. XII.	نوى Nasul. XI.	جركاء Girhkh. X.	سيكاء Sykhkh. IX.	دوكاء Doukh. VIII.
37, 38, 39.	34, 35, 36.	31, 32, 33.	28, 29, 30.	25, 26, 27.	22, 23, 24.
حسينى Hassany. XIX.	نوى Nasul. XVIII.	جركاء Girhkh. XVII.	سيكاء Sykhkh. XVI.	مخير Makhar. XV.	كردان Kirdan. XIV.
55, 56, 57.	52, 53, 54.	49, 50, 51.	46, 47, 48.	43, 44, 45.	40, 41, 42.
نوى Nasul. XXV.	جركاء Girhkh. XXIV.	سيكاء Sykhkh. XXIII.	مخير Makhar. XXII.	كردان Kirdan. XXI.	عراق E'rdq. XX.
73, 74, 75.	70, 71, 72.	67, 68, 69.	64, 65, 66.	61, 62, 63.	58, 59, 60.

الفصل التاسع

عن الفقيه الموسيقية السماع في العربية
"السنطير"

تكتب هذه الكلمة ، سنطير . فى العربية بأشكال مختلفة ، فهذه الكلمة ، كما هو واضح ، غريبة على اللغة العربية(١) ، فهناك من يكتبونها املاثيا سنطير . وهناك آخرون يكتبونها سمنتر ، ويكتبها فريق ثالث سمنتر . ورابع سمنتر . وهكذا ، فهناك محل للشك فى امكانية تجديد الشكل الهجائى لهذه الكلمة ، فى العربية . بدقة .

وليس هناك كثير لنقوله حول هذه الآلة الموسيقية التى لم نتمكن من التزود بها ، والتى لم نرها كذلك الا بمحض الصدفة ، بل نستطيع القول باننا قد رايناها بشكل عابر بين ايدى من يعزفون عليها فى الشوارع ، وبالتالى فاننا لم نتمكن من تفحصها والوقوف على تفاصيلها ، على نحو ما فعلناه بخصوص آلات اخريات ! بل اننا لن نتناولها هنا بالحديث ، الا لان فى شكلها بعض شبه مع آلة القانون ، التى انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تمد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون، فهؤلاء ، على العكس من ذلك ، يستهجنونها ، اما لانهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية ارقى من هذه بكثير ، أو ، وهذا ما يبدو لنا اكثر رجحانا ، لان المسيحيين ، الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف ، وكذا اليهود الذين ينفرون منهم جازعين ، يعزفون على هذه الآلة .

وقد عرف منيسكى Meniski فى مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium (٢)

السنطير ، على نحو شبه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الأخرى

أى بطريقة بالغة الخطأ ، فيطلق على هذه الآلة اسم الصنّاج Cymbale

لأنه قد قرأ فى موضوع ما ، ربما ، أن هذه الآلة تضرب ، وهذا أمر

يستمرعى الانتباه بقوة بسبب الإهمال الذى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى تمت عليها ، وقد سبق لنا أن أشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الأقدمون يستخدمونها^(٣) الى بعض الآراء الجرافية لبعض الشراح الذين فسروا آلة المزهر أو الجبلجلى على أنها هى النفير ، والتى أكد آخرون أنها الصناج ، ورآها فريق ثالث فى الناي أو الفلاوت ، ورابع على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس . الخ . فى حين أن أقل تمنع فى قراءة الشعراء الاغريق واللاتين ، كان سيرهم الى أى حد قد جانبهم أى هؤلاء الشراح - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بمقدور امرئ ما أن يضغ مؤلفا بالغ الضخامة والغرابة معا لو أنه شاء أن يحص وأن يحصى كافه الأخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية ، وقد يلذ لهذا المرة كثيرا ، بينما تستحثه رغبة مأكرة فى الايذاء ، أن يرى الى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم الغزير ، وكيف عرضوا للخطر لبايتهم وهم ليسمون الى اعتساف التفسيرات لبعض النصوص .

واذ يكون السنطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومتماثلين تماما من المعدن ، فانه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل معين ، ومماثل فى هيئته للقانون العربى ، وان يكن له جانبان مائلان ، بدلا من جانب واحد فى آلة القانون ، كما ان السنطير يمثل شكلا ثلاثيا مجدوعا عند قمته ، وبدلا من أن تكون أوتاره من ممى الحيوان وتوقع أو تنقر بالبلكتروم أو الزخمة . تلك التى تصنع على شكل فصل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فان له

(أى للسنتير) وترين من المعدن ، ينقران بعصوين صغيرتين من الخشب .
تنتهى الواحدة منهما بكعب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحيان
أخرى من مادة قرنية ، ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحذب

وتربط الأوتار الى أوتاد مفروسة فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس
على المسطرة الناتئة الى ما وراء صندوق الآلة ، على النحو الذى نشاهده فى
آلة القانون ، وان تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال الى اليمين
بدءا من المسطرة أو بيت الملاوى وحتى المحال أو رافعة الأوتار ، وتحمل
بالمثل فوق فرس سابقة على المحال .

وعلى قدر استطاعتنا التذكر فان أوتار هذه الآلة زوجية ، وليست
ثلاثية مثل أوتار القانون ، أما عدد هذه الأوتار ، وسلمها النغمى ،
والنغمات التى تصدر عنها - فهذا ما لم تسمح لنا الفرصة لتفحصه .

وتوجد الشمسات فوق الوجه (أو مشدة التناغم) ، لكننا لسنا فى
وضع نستطيع معه أن نقطع بحقيقة عددها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم
غير ذلك ، وذلك أننا لم نحفظ عنها بذكرى دقيقة .

وليس بمقدورنا أن نضيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة ، ومع
ذلك ، فمهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فانه يبدو لنا بالغ الإفاضة
إذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنتير ، عند الشرقيين
المحدثين .

الهوامش :

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنطور الذي كان يطلق قديما على آلة موسيقية ترى بين النقوش في معابد أثرية كثيرة في مصر العليا .
انظر مقالتنا عن الآلات الموسيقية التي يراها المرء بين النقوش التي تزين المباني الأثرية المصرية ، الباب الأول ، البحث الرابع ، المولة القديمة ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ - ١٨٨ [انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] .

(٢) Viennae Austr, 1680, Col 2991, سنطور voc

(٣) المصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ (وصف مصر) .

[انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] المترجم .

الفصل العاشر

بَعَثَ اللَّهُ نَجْدًا إِلَى الْعَجَوزِ ١

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التي تميز الكمنجة المعجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء في مجملها أو في الأجزاء المختلفة المكونة لها

لا بد لنا أن نستعيد الشرح الذي قدمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن الكمنجة الرومي ، وبذلك لا يتبقى علينا إلا أن نفسر هنا كلمة **معجوز** ، التي تعني المسن ، على النحو الذي ترجمناها إليه ، وبهذا يفدو كل ما يتعلق باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية تبعث أصالتها على الانارة مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك في شكلها أو أبعادها أو نمطها أو في ذلك العدد الكبير من الزخارف والحليات التي تتجمل بها (٢) ، فلهذه الآلة طابع خاص ، عربي حق ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية الأخرى . إذ يتعرف فيها المرء على الذوق الآسيوي مندمجا بالذوق العربي ، كما نلاحظه في عمارة المنشآت التي شيدت في عصر الخلفاء المسلمين ، والتي يطلق عليها في بعض الأحيان اسم العمارة البربرية **mauresque** ، وهو الذوق الذي يعلن عن نفسه في عمارة أقدم المساجد ، ولا سيما في عمارة المنشآت التي تبعث على الانارة ، والبالغة البذخ ، والتي شيدت في مدينة المقابر - الجبانة - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين في أزهي عصور الاسلام ، فقد شيدت هذه المنشآت بروعة كانت بمثابة صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فإن هذه الكمنجة لم تستلقت إليها الأنظار بفعل نمطها ،

وشكلها وأبعادها وحلياتها فقط ، وانما كذلك ، وفوق هذا كله ، بفعل الطريقة التي تشكلت بها .

فعل عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التي نجد لها عنقا مسطحا من أعلى . أى من الجانب الذى تشد عليه الأوتار ومستديرا من أسفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتي تمضى فى بعض الأحيان مع تناقص أبعادها حتى طرف البنجاك عكس ذلك كله فان للكمنجة المعجوز عنقا متمدد الاضلاع والزوايا فى جزء منه ، واسطوانى الشكل فى الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل ان بنجاكها له كذلك قطر أكبر من القطر الذى لأعلى العنق ، وبينما يكون البنجاك فى آلات الموسيقى الشرقية الآخر مصمتا ، وتكون للأوتاد رهوس اسطوانية الشكل على هيئة بيزر ، وتنفرس فى المقدمة، على الجانب الأيسر من البنجاك ، وليس قسط على جانبه الأيمن ، وفى حين تربط الأوتار الى هذه الأوتاد خارج البنجاك وعلى رهوس هذه الأوتاد كذلك، فان للكمنجة المعجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رهوس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم الى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تنفرس الى يمين البنجاك وإلى يساره ، وليس فى المقدمة قط ، كما تربط أوتارها داخل البنجاك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض فى هذا الجزء من كل وتد .

كذلك ، ففى حين يكون الوجه أو مشددة التناغم فى الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو فى جزء كبير منه ، من الخشب ، فانه هنا يقتصر على قطعة من جلد (سمك) البياض ، ومرة أخرى ففى الآلات الموسيقية الأخرى التى أحدثت بها فتحات تسمى شمسات ، بقصد إيجاد صلة بين الهواء الخارجى والهواء الذى يضمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

او مشددة التناغم ، أما فى الكمنجة المعجوز ، فلا ترى هذه الفتحات الا فوق الجسم الرنان A (٣) ، وبالمثل ، تكون اوتار الآلات الأخرى من ممي الحيوان او من المعدن، أما اوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأقواس (أقواس العزف) عندنا ، وبدلا من أن تكون خافضة الأوتار فيها فوق البنجاك ، كما نرى فى بقية الآلات الشرقية ، فإن خافضة الأوتار هنا لا توجد الا عند الملمس الموجود بالعتق .

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو انا شئنا أن نتوقف عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تمجيصا دقيقا كهذا لا يستحق أن يجد لنفسه مكانا هنا .

الهوامش :

- (١) الكمنجة المعجوز أى الكمان القديم .
- (٢) انظر اللوحة ■■ ، الشكلين ٥ ، ٦ .
- (٣) انظر اللوحة ■■ ، الشكل رقم ٦ .

المبحث الثاني

الأجزاء المكونة للمكنجة المعجوز

لكي نتصور هذه الآلة في مجملها بشكل أفضل ، ولكي نجعل من الشرح الذى سنقدمه حول شكلها وخامتها وحلياتها وأبعادها ، أكثر وضوحا فإن من الأفضل أن نميز فى البداية ، كل واحد من الأجزاء التى تتألف منها على حدة .

تتألف المكنجة المعجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية (١) : **الجسم الرنان**

A ، وهو يتركب من قطعتين : **الوجه** أو **مشدة التناغم** ، و**الصندوق** : ويأتى هذا الجزء بقطعيه بعد **العنق** M الذى يمكننا أن نقسمه الى ثلاث قطع هى : **الملمس** T ، و**أسفل العنق** b ، و **القدم** Q ، ثم نجد **البنجاك**

C ، الذى نقسمه بدوره الى قسمين : **الأول** ونسميه **الجسم** C ، والثانى ونطلق عليه **وأس البنجاك** ، ثم **الأوتاد** (أو **المصافير**) I ويسمى الجزء I منها **الرأس** فى حين يسمى الجزء II منها **الذيل** ، وبعد ذلك تأتى **الأوتاد** N (٢) ثم **المفاصل** ، **لخافضة الأوتاد** F ، و**رافعة الأوتاد**

X ، وبعد ذلك **الفرس** H ، و**القوس** P (٣) وهو الذى يتكون من **المصا** L ومن **الشعرة** J ، ومن **السير** أو **الحزام** K . وهناك أجزاء كثيرة أخرى تمكن ملاحظتها فى هذه الآلة ، ولا نجد مثيلا لها قط فى الآلات الأخرى ؛ حتى لينبغى علينا ، كيما لا نهمل شيئا ، لا أن نشير الى كل أجزائها وحسب ، وإنما كذلك الى ما لهذا الجزء من خصوصية فى تكوينه ، سواء من ناحية الشكل الذى جاء عليه ، أو من ناحية الحامة التى صنع منها ،

أو من ناحية الوظيفة التي يؤديها ، فهناك أشياء لا يستطيع الرسم ولا الحفر ، على الدوام ، أن يجمالنا تنبيتها بوضوح ودون أن نلجأ الى الوصف كما أن هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نفسرها بنجاح دون أن نلجأ الى الرسم والحفر .

الهوامش :

- (١) انظر الشكلين ٦ . ٥ (من اللوحة BB) .
- (٢) انظر الشكل ٦ .
- (٣) انظر الشكل ٧ .

المبحث الثالث

شكل وغامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة
وكذلك الحليات التي يزدان بها كل جزء من هذه
الأجزاء

يتخذ الجسم الرنان A الخاص بالكمنجة المعجوز . شكل كرة اقتطع
منها نحو ثلثها (١) . أما الصندوق فيتكون من نواة إحدى ثمار جوز الهند
حزت فوق أعلى منتصفها بقليل . ثم أخذ الجزء الأكبر منها بعد تجويفه
وتنظيفه . ثم ثعبت فوق سطحها ثقوب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رتب
بشكل منتظم على هيئة صليب مزدوج . يحيط به خط منحن متموج . يبدو
وكأنه أشرطة عدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس الوجه أو مشدة التناغم شيئاً آخر سوى جلد بياض مشدود
بقوة فوق فوهة نواة جوزة الهند . وقد ألصق هذا الجلد فوق حواف النواة ،
من الخارج . بمرض ٧ ملليمترات فوق طول محيطها .

ويسمى العنق في العربية : العمود . وقسم منه لا يراه الناظر
وهو ذلك الذي يلصق الى ثقب أحدث عند منتصف قاعدة البنجاك . وهذا
القسم أقل في سمكه بكثير من البقية المرئية من هذا العنق أو العمود . وهو
مصنوع في أكبر امتداد له من خشب الأكاجة . تملوه ترصيمات أو تكسيات
من خشب سانت لوسى . ومن العاج . ومن صدف اللؤلؤ ومن النحاس .
أما الباقي فهو . ببساطة . من العاج أو الحديد .

وأما الخلف T . أو ذلك الجزء الممتد من خافضة الأوتار حتى أسفل
العنق B . الى مسافة ٦٨ مم من الجسم الرنان . فعبارة عن أنبوب له

اثنا عشر ضلعاً ، وتتوزع الترسيمات التي تتحلل بها بشكل منتظم فوق جوانبها أو وجوها الاثنى عشر التي ترصع على التوالي أو على التبادل بصدف اللؤلؤ ، والعاج ، وخشب البلساندره وخشب سانت لوسى . أما صدف اللؤلؤ فمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منها ، تملأ الواحدة منها فوق الأخرى بكل ارتفاع ستة من الاثنى عشر وجها التي للساق أو الأنبوب ، ويؤخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من النحاس، وهناك مثلثات من العاج تملأ الفراغات المجوفة التي تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، بارتفاع كل وجه من الوجوه التي تملؤها . أما الأوجه الستة الأخرى من الشكل ذى الاثنى عشر ضلعاً (الأنبوب) فتملؤها شبكة صغيرة من خشب البلساندر بين شبكتين من خشب سانت لوسى .

ويتكون أسفل العنق من قطعتين : الأولى ، وهي من خشب الأكاجية المصمت . وهي تلك التي تتأخم الملمس T . وتتؤخذ الأخرى من العاج وهي الجزء الذى يتلو أو يقب مباشرة الجزء السابق . ويلامس الجسم الرنان .

والقسم B عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مفروسة أسفل العنق ، وتجتاز هذه الساق نواة جوزة الهند من طرف لآخر ، وتتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ مم ، وتنتهى بزرار على شكل هرم صغير مقلوب ، له وجوه أربعة ، وفوق نواة جوزة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ مم ، وقد أحدث فى هذا الجزء المسطح ثقب مرر من خلاله ،

من الخلف ، مسمار ذو رأس . ننى ذيله ليتشكل المحجن أو الصنارة **h**
من الأمام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة **e** لرافعة الأوتار .

ويتكون البنجك **C** . فى جزء منه . من العاج المصمت ، وفى جزء
آخر من البلاكاج ، وفى جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن
العفصية الكندية* .

ويصنع جسم البنجك من قطعة وحيدة من العاج المصمت . وهو
أسطوانى الشكل ، ويزدان بنتوء زينة فى كل طرف من طرفيه ، وتوجد فى
مقدمته فتحة ضيقة وعميقة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على
طرفى الأسطوانة ، فيما أمام نتوء الزينة وفيما وراءه ، خمس دوائر ،
تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية (أى تدور حول مركز واحد)
تشكل حوافاً أو أطرافاً للذين الموضعين . وتزدان بقية سطح البنجك بنجميات
صغيرة صنعت بأصاليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها
جميعاً تحاط ، معاً ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر السابقة . أما ثقب
الأوتاد - ويبلغ عددها ثلاثة فى كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه
الألة سوى وتدين ووترين - فتحاط بدوائر صغيرة شبيهة بدوائر الأطر
أو الحواف ، وإن يكن قطر النجميات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد رأس البنجك يشبه اناء مصرى يسمونه بردق يملوه غطاءه .
وقد لا يكون علينا ، فى الحقيقة ، أن نقارب بينهما على نحو مبالغ فيه
أو نسمى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فإن لرأس
البنجك هذا علاقة شبه كافية بهيئة هذا الاناء ، حتى لتستطيع هذه
وبسهولة ، أن تستدعى على الفور صورة الأخرى الى أذهان من يعرفونها

* شجرة من أشجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية .

أو تساعد أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يتصوروها . وهذا الجزء من البنجك مصنوع من خشب شبيه بخشب المفصية الكندية ، وهو يزدان بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شماعة ، يقف كل واحد منها من الآخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها ، يبدأ من القمة الدنيا حتى ارتفاع ما يمكننا أن ننظر اليه باعتباره منشأ عنق البردق ، وهناك توجد كذلك زينة ملصقة ، صنعت هي الأخرى من العاج ، مشكلة خطأ دائريا متعرجا ، بحيث تقضى زوايا تعرجه الى قمة الأضلع السابقة ، وفوق الخشب البادى فى الفراغات الفاصلة بين الأضلع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولا أو خيطية من هذا الرأس ، أى ما يمكننا تسميته بعنق البردق ، فينقسم بدوره ، فى كل ارتفاعه ، الى ثمانية شرائط طولية من العاج ، تبدأ عند قمم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا السابقة المشكلة للخط الدائرى المتعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة الاناء توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذى تمثلناه فى شكل غطاء هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الاطار تشكل نتوءا وأن الجزء الأدنى من الزرار كروى الشكل ، ويشكل سطحاً متراجعا فان كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم الى قسمين بفعل هذا الجزء المتراجع الذى ينفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة ، ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة فى الجزء العلوى منها ، ينقسم سطحها كذلك الى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق الأجزاء الوسيطة الأخرى التى تترك الخشب مكشوفاً .

وتصنع الأوتاد آ ، التى وصفناها من قبل ، من خشب القيقب ، وهى تجتاز البنجك من طرف لآخر ، على نحو ما تفعل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء من ذيل كل وتد من هذه الأوتاد ، والذي يدخلونه في الجزء الأجوف من البنجاك ، فيخترقه بالمثل ثقب يستخدم في تمرير مرابط الوتر ، ولولا ذلك ، لكان عسيرا على الوتر ، من حيث انه يتألف من نحو ستين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل في ثقب يمثل هذا الضيق . وليس لدينا ما نضيفه الى ما سبق أن قلناه بخصوص رأس الوتد ، أما عن الذيل ، فهو عبارة عن ساق أو قسبة دائرية تضي مستدقة حتى الطرف المقابل للرأس .

وتتكون الأوتار ، كما نبهنا الى ذلك منذ قليل ، من خصلات من شعر معرفة الحصان ، وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هذه الشعيرات ، ويعقد كل وتر ، بعقدة مربعة ، الى المفصل أو المريط ، وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من مم الحيوان له سمك الوتر الثاني في آلة الكونترباس - أي الكمان الكبير - (وهو الوتر الذي يصدر النغمة لا l_a) ، ويعقد الطرف الآخر ، بعد مزوره من خلال ثقب الوتد الى الطرف الآخر .

أما خافضة الوتر F ، فشريط صغير من الجلد ، يلتف مرتين حول العنق ، فوق الممس ، ثم يعقد عقدة واحدة من الخلف ، على مسافة ٢٧ مم من البنجاك . وحيث لا يوجد في الكمنجة المجوز أنف قط ، وحيث قد تصبح الأوتار ، عند خروجها من البنجاك - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحلية الناتئة التي تزين طرفها الأدنى - بالغة البعد ، ولحد مفراط ، عن الممس ، فانهم يقاربون فيما بينها بضعها بقوة ، عن طريق شريط من الجلد F ، هو الذي يشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر .

وتوجد في جاذبة الأوتار X حلقة دائرية من الحديد e تمقد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصان ، وتشبك هذه الحلقة الى صنادرة

أو محجن من الحديد H يسك بقدم الآلة الموسيقية .

وتصنع الفرس H من خشب التنوب . وتوجد عند قمته حزتان أو شجتان ، عريضتان ، لحد يكفي لاحتواء كل واحد من الوترين ، وتنتهى أقدام أو كموب هذه الفرس بنتن ، صغير من الخارج ، تحط - هي - عليها ، مما يجعل وعاءها أكثر اتساعا ، بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس ، بسهولة إن تظل واقفة فوق الوجه ، حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التي تبقى على هذه الفرس ثابتة فى هذا الموضع ، حين تكون (هذه الأوتار) مشدودة .

أما القوس P فيتألف على نحو مخالف للأقواس لدينا ، فمصا ، مجرد غصن دردار ، لم يكلف القوم أنفسهم عناء تخليصه من لحائه . وهذه المصا ، التي تقابل ما نطلق عليه نحن اسم **وَأَسِ الْقَوْسِ** ، جوفاء حتى ١٤ مم من طولها . وفى هذا الطرف نفسه ، فى الجهة المقابلة لتلك التي تشد إليها خصلة شعر الحصان ، تشق المصا بكل عمق الجزء الأجوف منها . وينتهى التجويف بثقب يتجاوز أو يبرز من هذا الجانب نفسه ، وعند الطرف الآخر ، وفى المكان الذى ينبغى أن يوجد فيه عقب أو كمب أقواسنا من ناحية شعيرات ممرفة الحصان ، توجد حلقة من الحديد على شكل K يمر طرفاها المفروسان فى سمك المصا . من جانب آخر ، ويربطان وينشيان الى الجانب الآخر ، وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بخيط سميك . ويدخل أحد هذين الطرفين فى الجزء المجوف من الرأس P أو فى الجانب الأعلى من القوس ، ثم يخرجونه من الثقب O ، الذى يعقد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تثبيته عند هذا الموضع . ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عقده الى الحلقة الحديدية الأولى d فى السبر أو الحزام K ، ويمرر هذا

السير مرتين في الحلقة الأولى والثانية . مع شد طرفيه بقوة بقصد جذب شعيرات معرفة الحصان . ثم يمسك هذان الطرفان الى الحلقة الأخيرة التي تحجزها حلقة الحديد التي على شكل Ω . والتي روعي أن تدخل اليها هذه الحلقة قبل غرسها في العصا ، ومن قبل أن ينشئ طرفها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB . الشكل رقم ٦ .

المبحث الرابع أبعاد الكمنجة المعجوز وأطوال أجزائها

يصل الطول الإجمالي للكمنجة المعجوز الى نحو ٩١٠ مم ، بدءا من قمة رأس البنجك ، حتى قمة الزرار المخروط على هيئة هرم مقلوب ، والذي يشكل نهاية لتقديم هذه الآلة .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ مم ، ويبلغ قطر اتساعه ، مقيسا بشكل مواز للوجه - وان يكن الى أسفل بمقدار ٢٣ مم - نحو تسعين ملليمترا ، في حين اننا لو قسناه من حافة لأخرى لفوحة نواة جوزة الهند ، فلن يتجاوز طول هذا القطر ٨٦ مم ، وهو ما يساوى طول قطر مشددة التناغم أو الوجه .

ويبلغ طول العنق أو العمود M ، بدءا من أسفل البنجك في S ، وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ مم ، أما طول الملمس T المستند من عند خافضة الوتر F حتى أسفل العنق B فيبلغ ٣١١ مم ، ويبلغ قطر سمكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ مم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة B عند أسفل العنق سوى ثلاثين ملليمترا ، ويصل ارتفاع أسفل العنق ، من النقطة B

الى ٦٨ مم ، منها تسعة عشر ملليمترا تشغلها قطعة من خشب الأكاجية هي التي تتأخم الملمس T ، أما الجزء الباقي من العنق فيشغل بقطعة من العاج تسبق الجسم الرنان مباشرة ، وفوق هذا الجزء من العنق كذلك من B الى

B تحك الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المشد أو الوجه ، كما يحدث في آلاتنا التي توقع عن طريق القوس ، وتلك خاصية أخرى تسترعى الانتباه في آلاتنا هذه .

وحيث لا تضم قدم الآلة ، أى الساق أو القصبة الحديدية Q سوى ما هو ظاهر الى الخارج ، وليس الجزء المار فى داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المفروس فى القسم الأخير من أسفل العنق أو العمود ، فإن الجزء المرئى من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ مم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق ، ما دمنا قد قدمنا أطوال الأجزاء التى تدخل - هى - فيها .

ويصل ارتفاع البنجاك ٤ الى ١١٩ مم ، ويصل قطر ثخناته الى نحو ٤٥ مم ، ويبلغ علو رأس البنجاك ١١٦ مم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحذب منه سبعة واربعين ملليمترًا .

وترتفع الفرس H لمقدار ١٥ مم ، ويصل اتساع تقديراتها ، كيما تستقبل الأوتار الى ٥ مم بمق يبلغ نحو ثلاثة ملليمترات .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تخضع لقياس صارم ، واعتقد أن علينا أن نغنى أنفسنا من عناء تقديم تفاصيلها الى القارىء .

المبحث الخامس

حول الائتلاف النغمي للكمنجة المعجوز ، وحول
حجم ومدى تنوع النغمات التي يمكننا الحصول عليها
من هذه الآلة

يتعرف المرء في الائتلاف النغمي للكمنجة المعجوز ، كما يتعرف في
الائتلاف النغمي لفالبيبة الآلات الموسيقية الشرقية ، على المبدأ الهارموني الذي
ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها أكمل
التناغمات وأتمها بعد الثمانية ، وباعتبارها أنموذجا للنظام الموسيقي كله
والحد الطبيعي لتقاسيم هذا النظام . ويقوم هذا المبدأ على أن النغمات ،
في النظام الدياتوني الطبيعي^(١) تعلن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ،
رباعية في اثر رباعية ، مع احتفاظها بالعلاقات أو النسب نفسها فيما بينها ،
ولم تند لهم الحماسية باعتبارها تناغما طبيعيا مماثلا ، لأنها لم تكن تصدر
بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم **الهارموني** ، ولأنهم لم يكونوا
ينظرون اليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها
كانت الحماسية عندهم تأتي مقلوبا للرباعية عندما تنزل من النغمة الغليظة
من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية
النازلة فا **fa** ، أوت **ut** الى ثمانية الـ فا **fa** الأولى على هذا النحو :
فا ، أوت ، فا ، وتكون (الحماسية) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نشاء
الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الغليظة لهذه
الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نعلو من الرباعية الصاعدة : أوت **ut** .
فا **fa** الى الثمانية الحادة للنغمة أوت **ut** والتي نترنم بها صعودا على هذا

لنحو : أوت ، فا ، أوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الخماسية قط كي يؤلفوا ، أو ينظموا ، أو يقسموا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقى ، كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، في الائتلاف النغمي أو في الجدول النغمي لألاتهم الموسيقية .

ولهذا السبب ، فإن الآلات الموسيقية في الشرق ، حيث لا تعرف المبادئ الجديدة للهارمونية ، والتي أفسح لها مجالا ، ذلك الإصلاح الذي قام به جي ارزو لنظامنا الموسيقى ، وحيث يجهل الناس جهلا مطبقا ابتكار الطباق* وكذا استخدام هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات مدوزنة - لا تزال - في الرباعية ، في أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون مدوزنة في الخماسية فإن وجدت خماسية في السلم النغمي لهذه الآلات فإنها لم تأت إلا بشكل غير مباشر ، على نحو ما شرحنا لتونا ، وإذا حدث خلاف ذلك ، فلعل هذه الآلات - التي قد تقابل في ائتلافها النغمي نغمة خماسية - تنتمي الى أوروبا الحديثة أكثر مما تنتمي الى آسيا أو أفريقيا ، وهو الأمر الذي يكشف عنه شكلها بسهولة ، والذي نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات المرسومة هنا ، والتي يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع تلك الآلات التي جمعناها في اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد في الكمنجة المعجوز شيئا أوروبيا على الإطلاق فلا بد أن يكون ائتلافها النغمي اذن شرقيا صرفا ، وأن يتكون هذا من الرباعية ، كما هو الحال في الواقع ، وكما تيقنا منه ، ليس فقط عن طريق النقر على أوتاره على الحال ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

* الطباق ، لمن يضاف الى آخر على مسجيل المصاحبة ، أو قطعة موسيقية تؤلف بهذه الطريقة . (المترجم)

التي لا بد أن ترددها هذه الأوتار ، ذلك أننا اذا افترضنا أن آذاننا قد تخدعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربى قد أساءت تقديم العون اليه عند ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة . فلن يكون مرجحا البتة . أن يضاف الى هذه السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم هذه الأوتار ، أو النغمات التي ينبغى لها أن ترددها ، ومع ذلك ، فقد سمعنا وقتئذ ، كما كنا نسمع دوما فى ذلك الوقت ، وطيلة ما يزيد على سنوات ثلاث أوتار الكمنجة المعجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الغليظة تسمى **دوكاه** ، والمادة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتعد عن الأخرى ، فى النظام الموسيقى عند العرب ، بفاصلة مقدارها رباعية ، وهكذا تكون لمثل هذه الشهادات كل ضمانات الثقة ، كما لا يمكن ، بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ، بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالائتلاف النغمى للكمنجة المعجوز ، والذي تقدمه ، هنا ، فيما على :

الائتلاف النغمى للكمنجة المعجوز



وليكن صحيحا أن أوتارا تتكون من ستين الى سبعين شعيرة من شعر معرفة الحسان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، محتلثة على شاكلة النغمات التي يرددها وتر مأخوذ من معى الحيوان ، مبروم جيدا ، أو نغمة بالغة الوضوح كتلك التي تصدر عن وتر مصنوع من المعدن ، وهو أمر كنا جد مهينين للاعتقاد فى صحته ، وليكن صحيحا كذلك أن بنية الكمنجة المعجوز غير مهيأة كى تصدر نغمات نقية مليئة على غرار النغمات التي نشغف لسماعها من آلاتنا الموسيقية ، فإن من المؤكد أن نغمات هذه

الإلة قد بدت وبها بعض شيء من عجب ، وبعض شيء كذلك من اضطراب
وبعض شيء أنفيا أجسا ، حتى لقد ظننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها
دون نفور هو أمر يدخل في عداد المستحيلات ، ومع ذلك - وهذا اعتراف
من جانبنا - فقد وجدنا ، بأنفسنا ، وبمضى الوقت ، أن ما كان يصدمنا
منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا
بمظيم البهجة والنفخ ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تغييرا والأعظم تأثيرا .
وحيث فكرنا في هذا التغيير غير المنطقي الذي فعل فعله فينا ، ساعين
لاستكناه سببه كيما نقدم عنه تفسيراً ، فسرعان ما اقتنمنا أن انطباعنا
الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، إلى أفكارنا
المسبقة ، أكثر مما كان يعود إلى طبيعة هذه النفحات في حد ذاتها ، كما
اكتشفنا أن ما كان يشوب نقاسها ، في سمعنا ، هو ما كان يقترب
بنفصاتها ، ولدرجة أكبر ، من الصوت البشري ، وهو - أي الصوت
البشري - الذي يند كثيرا عن الميوب بل يندمج بها في تعبيرات بعينها^(٢)
كما أنه يعاني على الدوام من انحرافات متفاوتة القدر بفعل فيض المشاعر
التي يحملها أو يعبر عنها أو يجيش بها ، وبفعل التغييرات التي تمتوره ،
عن ذلك ، أجزاء الأداة التي تحدثه ، لا سيما حين تكون هذه المشاعر بالغة
التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تتفرع ، جاءت
الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكد ما أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية
الأحكام المسبقة لتربيتنا أو ثقافتنا الموسيقية ، حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادئ التي ننظر نحن إليها كأمر ثوابت
لا تحتل المراء :

أولا : أن النفحات التي تعد الأكثر روعة ونقاء تفعل فعلها على
أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التي تحدثها على أليافنا العصبية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا .

ثانيا : أن الأصوات (البشرية) التي تستحوذ على إعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقائها وروعة جرسها ، نادرا ما تكون هي تلك التي تحرك المشاعر أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها (أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها) .

ثالثا : كثيرا ما يستطيع ممثل هزل بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتا يتملق إعجاب سامعيه ، لكنه يعرف كيف يبتث الانفعالات فى نغمات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذاك أن يجعل المشاعر التي يصبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل المغنين ، اذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والحبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتج أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فإن القلب منا يظل باردا .

رابعا : وأخيرا فإن من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدما حقيقيا ، فى أى مكان لا تكون - هي - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحى بما لها من تعبير فى مقابل امتاع الأذن أو حدة الأذواق أو الجرىء .
راء عبث « الموضة » ونزواتها .

وهكذا ، فإذا لم يسترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصل عليه الموسيقيون المصريون من الكمنجة المعجوز ، فلسوف نجه هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومحدودة للغاية . فهم لا يمزفون عليها سوى الحان غنائية (أو مصاحبة للفناء) ، وهذه الحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نفعية بالغة الاتساع ولا تؤدى الى تنوع كبير فى النغمات ،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قط على ملمسها من عقدة تحدد عدد هذه النغمات أو تحد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نغمات تعادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالما ظل هذا الوتر محتفظا أو قادرا على التردد ، فإن مدى نغمات هذه الآلة يكون واسعا لحد يكفى لعدم أحداث أى ضيق للحن (الميلودى) أو تضيق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند العرب ، وهو الذى يسمح بتنويع النغمات أكثر بكثير مما يسمح بذلك النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى بارع .

واليكم سلم النغمات التى أسمعننا إياها الموسيقيون المصريون ، الذين طلبنا ذلك اليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ، وعن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فإن هاتين الثمانيتين تشتملان على خمس وثلاثين نغمة .

تنوع ومساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من الكمنجة المعجوز

1.^{re} corde. *Narré.*
A vide.

2.^e corde. *Doubled.*
A vide.

1.^{re} corde.
A vide.

2.^e corde.
A vide.

1.^{re} corde.

1.^{re} corde.

1.^{re} corde.

2.^e corde.

(١)

(٢)

الهوامش :

(١) نطلق اسم النظام الدياتوني الطبيعي على ذلك النظام الذي ينتج عن سلسلة من النغمات الطبيعية ، على غرار تلك التي تنتمي إلى النظام الموسيقي عند الإغريق ، والتي كانت تنتهج هذا التسلسل الهارموني : سي ، مي ، لا ، ري ، سول ، أوت ، ut . فا ، وهي التي كونوا منها سباعيتهم الوترية : سي ، أوت ، ري ، مي ، فا ، سول ، لا .

(٢) يأخذ الصوت (البشرى) في غالبية الأحيان نغمة أنفية عند التعبير عن المواقف السوداوية والحزينة ، وتكون له نغمة حادة أو قوية واضحة عند التعبير عن الازدراء ، ولا سيما عندما تصدر عن نفور أو استمزاز طاغين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النقمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبة التي تستخدم في صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تنصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار - وكذلك عندما تعبر ، في بعض الأحيان عن الأسى ، والألم والنشيج ، لا سيما حين يكون الأمر ناتجا عن مظلمة ، أو عن قسوة يشعر المرء إزاءها بالموجدة ، لكنه لا يجرؤ على الثورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشرى هذه النبرة نفسها في حالات أخرى كثيرة .

(٣) ، (٢) هذه النغمات الأخيرة ، هي التي نحصل عليها من عند أسفل العنق أو العمود ، وهو الجزء المصنوع من خشب الأكاجة ، والذي يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج .

الفصل الحادى عشر

عَمَلُ الْمُتَمَيِّزَةِ الْفَرِغِ (وَالْمُتَمَيِّزَةِ الْصُّغِيرَةِ) (١)

المبحث الأول

لن يكون من العسير علينا أن نوجز عند وصفنا للكمنجة الفرخ ،
اذ إن هذه الآلة الموسيقية تنتمي الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة
المعجوز ، كما أنها لا تختلف عنها بصفة أساسية الا فى اثنتالها النغمى
(أى فى الطريقة التى دوزنت بها أوتارها) ، ذلك الذى يتأسس على نغمة
خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان، اذ تقل هنا
عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم
الكمنجة الفرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا
نحن منها الكمنجة النصف - أو الكمنجة الصغيرة • ويمكن القول بإيجاز ،
أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها
الكمنجة السابقة أما أسماء أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتحتفظ
أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، وفيما عدا جسم الآلة ،
فإن أطوال الأجزاء فى هذه الآلة قد جاءت مماثلة لأطوال الأجزاء المناظرة
فى الآلة السابقة •

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل
السابق ، للإشارة الى الأشياء نفسها ، حتى تتمكن العين ، وقد تعودت
عليها من قبل ، أن تهتمى إليها بسهولة •

الهوامش :

(١) كمنجة فرخ أو كمنجة صغيرة أى الكمان النصف أو الكمان
الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل ٨ •

المبحث الثاني

عن الشكل والحامات والحليات والأطوال الخاصة

بالكمنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك

يكاد يكون شكل الكمنجة الفرخ مائلا لشكل الكمنجة المعجوز ، أما الحامة التي تستخدم فى بنيتها فعبارة عن قسم من نواة احدى ثمار جوز الهند ، وجلد سمكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاجة وخشب شجرة الموت* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيراب معرفة الحصان والجلد وأوتار من معى الحيوان وخيوط دوبراة ٠٠ وهكذا دخل فى تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة الثلاث^(١) على نحو ما حدث فى حالة الكمنجة المعجوز .

أما الحليات التي تتزين بها الكمنجة الفرخ فأبسط كثيرا من تلك التي وجدناها فى الكمنجة المعجوز ، فهذه - هنا - ليست الا من العاج ، وقد طعنت أو أدمجت أو ثبتت بالخشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس .

ويبلغ الطول الإجمالى لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ مم ، ويتكون الجسم الرنان A من الأجزاء نفسها التي تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان فى الكمنجة المعجوز ، كما أنها قد صنعت من الحامات نفسها فى الآلتين الموسيقيتين . ولصندوق آلتنا هذه^(٢) شكل مخروط بضاوى مجدوع عند قمته ، وهو مأخوذ من نصف نواة احدى ثمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من داخلها على غرار النواة التي صنعت منها (من قبل) الكمنجة المعجوز ولكن مع

* شجرة تطرح ثمارا كالتفاح وتقرز نسفا ساما . (المترجم) .

انتراع قاعها ، الذى كان بمقدوره أن يشكل قمة المخروط ، مما يجعل هذا الجزء مفتوحا فتحة كبيرة مستوية ، وهناك ، بالإضافة الى ذلك ، ثقب صغير ثقبته بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منتظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة ثقبان أكبر اتساعا من الثقوب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم ، ويشكل الوجه أو المشدة سطحاً بيضاويا (٣) يزيد قطره الأكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الى ٥٤ ملليمتر ، وهذه الأطوال هي - كذلك - الأطوال نفسها التى لفتحة نواة جوزة الهند التى يشد فوقها جلد البياض ، المشكل للوجه أو المشدة التناغم .

أما العنق M فساق أو قصبة مستديرة تمضى مستدقة بشكل ملحوظ بدءاً من البنجاء C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس T وأسفل العنق bb ، فأما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بثمانى شبكات صغيرة من العاج ترتفع بشكل حلزوني : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخريات فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلى ، وتبتعد كل منها عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تمضى فى اتجاه ، تقطع-بما يشبه زاوية مستقيمة-الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من العاج تشكل زهرة على هيئة صليب . ويبلغ امتداد العنق ، طولا ، ابتداءً من الملمس T نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خافضة الأوتار M الى ٣٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق b فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم . ويصنع أسفل العنق bb من قطعة وحيدة من خشب الأكاجة المصمت ، والعمادى من أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم . ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للملمس T نحو ٢٧ مم . أما قطر سمك الطرف المقابل ، أى الطرف الملامس للجسم الرنان فيقترب من ٢٣ مم .

وتماثل القدم Q قدم الكمنجة المعجوز ، وهى تنفرس فى أسفل العنق b . وتمر من داخل نواة جوزة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتتوغل العارضة من الطرفين ، الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم ، وتنتهى بزرار مخروطى صغير ، وعلى مسافة أربعة عشر ملليمترا أسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم ، على نحو ما تصنع قدم الكمنجة المعجوز ، ومثلها كذلك تتسع مكونة قطعاً ناقصاً ، يبلغ طول قطره الأكبر ، الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبية الحديدية نفسها ، خمسة وعشرين ملليمترا . فى حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر ، ووسط هذا القطع الناقص ، أحدث ثقب مرر من خلاله ، والى الخلف ، مسمار حتى رأسه ، ثم نئى الجزء الذى يبرز من الأمام (ذيل المسمار !) بطريقة تجعل منه محبنا كبيرا ، يفى بالقرضى نفسه الذى يفى به نظيره فى الكمنجة المعجوز .

أما البنجاك C فمصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس ، ويختلف جسمه قليلا فى شكله ، عن بنجاك الكمنجة المعجوز ، وان يكن عاريا تماما من أى زخرف ، وليست للرأس هنا هيئة البردق التى يتخذها الرأس فى الكمنجة السابقة ، لكنها تمثل اناء آخر ، مصرىا كذلك ، يطلقون عليه فى العربية اسم قلعة يملؤها غطاؤها ، ويتمثل الاختلاف بين الإثنين فى ان رقبة الأول تمضى متسعة لتتخذ شكل القمع ، فى حين تكاد تكون رقبة الآخر اسطوانية الشكل ، ولها القطر نفسه فى كل طولها .

وأما الأوتاد 1 فقد صنعت بشكل أكثر تأنقا عما جاءت عليه أوتاد الكمنجة المعجوز ، ورأس الأوتاد هنا من العاج ، وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاهها عموديا موازيا للبنجاك ، وقد خرط هذا القرص

بواسطة المخرطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على سمكه ، نتوءات زينة زخرفية دائرية الشكل ، وتدور الدوائر التي يزدان بها السطح حول مركز واحد، أما تلك التي توجد فوق السمك فمتوازية . وعند مركز هذا القرص ، يرى الزرار الذي يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بارزا الى الخارج ، في حين يتوغل هذا الذيل نفسه في الناحية المقابلة . وهو مصنوع من خشب القيقب ، وقد سويت استدارته بالمخرطة ، ويجتاز سمك البنجك من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فانه يمر بالفجوة العميقة والمستطيلة التي أحدثت بالبنجك من الامام ، كما هو الحال في الكمنجة المجوز ، كي تدخل فيها الأوتار ويتم ربطها الى الأوتاد . لكن القوس(٤) ، وكذا بقية ما يتصل بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده في الآلة السابقة

الهوامش :

(١) اذ يقتنع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتها الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن المتباينة خصوصية معينة ، فانهم لا يشاءون ، عند تركيبهم لألاتهم الموسيقية أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنوف الخامات ، اذ ينبغي ، في رأيهم ، أن تصنع الآلة بخامات اما من المملكة الحيوانية او من النباتية أو من مملكة المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمي الى كل هذه الممالك المتباينة ، فانهم يولون أهمية كبرى للانتقاء ، الذي يخضعونه لقواعد صارمة ، حدودها هم ، طبقا للخواص التي ينسبونها الى الأجسام .

(٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين A ، ٩ .

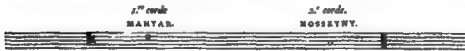
(٣) أنظر الشكل A .

(٤) أنظر اللوحة BB ، الشكل ١٠ .

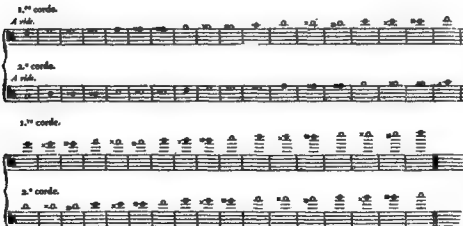
المبحث الثالث عن الائتلاف النغمي ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ

سبق لنا ان لاحظنا ، في المبحث الاول ، أن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، لا يكاد يختلف في شيء عن الائتلاف النغمي للكمنجة المجوز ، الا في أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحدة ، ولا بد أن يدرك القارئ من ذلك ، أننا كنا نقصد أن يفهم ، ضمنا ، أن ائتلافها النغمي يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وأنه مقتبس عن المبادئ نفسها التي تأسس عليها الائتلاف النغمي في الكمنجة الاولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الاولى ، أن ينطبق اذن على الثانية - أي ان مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

الائتلاف النغمي للكمنجة الفرخ



مساحة النغمات وتنوعها



وعلى الرغم من أن نضجات هذه الآلة من نوعية مماثلة لنوعية نضجات
الكمنجة المجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب •
وبدون أن يكون هذا الاكتئاب منفرا ، فإنها على العكس من ذلك تمس
المشاعر ، وينتهى بها الأمر بأن يستغرق سامعها في نوع من الأحلام
إذا ما أطال الانصات إليها • ولعل تأثير أنغام هذه الآلة قد أسهم بعض
الشيء في التقليل من النفور الذي اعترانا عند سماع أنغام الكمنجة المجوز ،
وإعدادنا للاستماع إليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم
المسبق عليها •

افصل الثانی عشر

عن الرب بل

المبحث الأول

حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون عناء ، اذا تعمق شكل الرباب ، على الخامة التي صنعت منها ، وطابع واسلوب شكلها ككل ، كما سيدرك أنها تشترك ، ولا بد ، في أصل واحد ، مع الآلتين السابقتين .

واذا كان لابورد Laborde ، في دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالسبب في ذلك أنه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التي تحدث عنها الا عن طريق روايات بالغة الخطأ ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم - وهذا مرجح للغاية - المعارف التي لابد منها ، كي يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا ينجو من اللوم ، لأنه لم يسع حثيثا للتأكد من صدق الروايات التي كانت تنقل اليه ، كلما كان ذلك في مقدوره ، اذ لا يمكن التماس أى عذر له حين يقول ، ربما نقلنا عن قولة واحد من الناس ، ان كلمة رباب repab كلمة اغريقية الاصل ، وأن كلمة سمندج Semendje كلمة عربية ، رغم أنه كان ميسورا عليه للغاية أن يتفادى هذا الخطأ ، بفتح أول معجم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين في العاصمة .

يقول لابورد : « ان الرباب repab باليسونانية القديمة ، أو السمندج Semendje بالعربية ، هي آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين ، أحدهما مدوّن بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتر من جانب لآخر من جانبي العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند ، وأما الوجه او مشددة التناعم ، فجلد مشدود على غرار جلد الدفوف ، وهي الآلة الموسيقية المفضلة من جانب العازفين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين ، وهم يسكون بها (عند العزف) كما لو كانت آلة كمان ، .

ولابد أن الوصف الذى قدمناه عن الكمنجة ، فى الفصل السابق ، سيجعلنا نتبين بجلء أن لابورد قد خلط بين الرباب والكمنجة (١) ، ذلك أن هناك فرقا هائلا بين هذه وتلك ، فالجسم الرنان للربابة مسطح ، رباعى الشكل على هيئة شبه المعين ، فى حين يأتى جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب ، ولا يمكن أحد أن يرتاب فى ذلك ، فهى الآلة نفسها التى وصفها لابورد تحت اسم مريبى merabbe ، فى المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٢٨١ رقم ٦ ، والتى جاء رسمها فى المؤلف نفسه ص ٢٨٠ ، يقول لابورد : « انها آلة تعزف بالقوس ، وتسمى مريبى ، وتكاد تنتمى الى نوع الرباب repab على الرغم من أن لها شكلا مختلفا ، ومع ذلك فليس لها فى بعض الأحيان سوى وتر واحد ، وقلما يزيد سمكها عن البوصتين ، وينطى جسمها ، من فوق ومن تحت بجلد مشدود ، ولها شمسة او مسمح بالقرب من العنق ، ويعزف الموسيقى عليها كما لو كان يعزف على آلة كمان او آلة دف أو كوس ، ضاربا على الوتر فى بعض الأحيان يظهر القوس » ..

وينبئنا هذا الوصف الصحيح ، ولكن من الجانب السالب ، عن خاصية لم تتح الفرصة لنا للملاحظتها ، فقد يحدث أحيانا أن ينقر بعض العازفين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس ، على نحو ما يضرب العازفون الجائلون فى فرنسا مشددة كماناتهم ، وإن كنا نشك أن هذه الحركة تعد جزءا

من فن المزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، فى الوقت نفسه ، أن نقنع أنفسنا بأن الناس يمزفون على الرباب ، فى أى بلد من البلدان ، على نحو ما نمزف نحن على آلة الكمان . فالقصبة الحديدية الطويلة التى تنتهى بها هذه الآلة تجعل الإمساك بها على هذا النحو أمرا مربكا ، وهكذا يكون لا بورد مغرقا فى الخطا حول هذه النقطة ، فقد رأينا الرباب على الدوام تمسك على نحو ما نمسك نحن بآلة الكمان الجهير basse de viole ، مع مراعاة الإمساك بها عن طريق طرف ذيلها الحديدى .

وهناك من الرباب نوعان ، يتمثل الفرق الوحيد بينهما فى أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التى تنتمى الى النوع الثانى فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحد فتسمى **رباب الشماخر** أى التى يستخدمها الشاعر ، اذ يستصحب الشماخ والرواة هذه الآلة عند انشادهم الروايات المفنأة ، والمنظومة شعرا(٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى **رباب الفتى** .

ويبدو أن استخدام هذه الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصوت البشرى سواء فى الفناء (العادى) أو فى انشاد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها فى مصر . على نحو مقارب لما كانت القيثارة تستخدم عليه فى الزمن القديم ، وعلى غرار ما كان الاغريق يستخدمون تلك الآلة الموسيقية التى كانوا يطلقون عليها اسم **الفوناسكوس** أو **التولاريون** (أى المنفحة) (٣) Tonarion و Phonas-cos ولم نر قط هذه الآلة وقد صاحبتهما آلات أخرى ، أو صحبت هى آلات موسيقية من نوع تلك التى يستخدمونها فى المزف الجماعى فى مصر ، أو فى موسيقات الاحتفالات الرسمية ، أو مناسبات الممرات العامة .

الهوامش :

- (١) انظر دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
ص ٧٢٢ الهامش رقم (٢) [المجلد الثامن من الترجمة العربية] .
(٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المبحث السادس عشر .
(٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه ، حيث قدمنا أمثلة حول وظيفة
هذه الآلة .

المبحث الثاني

شكل وخامة وتركيب واطوال الرباب واجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسي عن كل من الكمنجة المعجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، فى شكل جسمها الرنان^(١) A ، فهو هنا على شكل معين ، قمته موازية لقاعدته ، وضلعاها متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللعنق M شكل اسطوانى ويشكل مع البنجاك قطعة واحدة ، ويبدأ البنجاك C هناك ، من حيث يوجد اختناق صغير يوجد فى وسطه نتوء زينة n ، ثم يستطيل حتى أعلى، ويبدأ ملمس العنق T من عند خافضة الوتر F' حتى صندوق الجسم الرنان أى من T الى T ، والجسم الرنان للبنجاك مجوف ، على غرار الجسم الرنان فى الكمنجات السابقة على هيئة فجوة طويلة وعميقة ، من شأنها أن تتلقى الأوتار ، التى تربط بالمثل الى ذيل الأوتاد ، ولرأس البنجاك كذلك شكل انا يعلوه غطاؤه ، وان تكن رقبتة أوسع من رقبة الآنية المصرية المسماة بالقلعة ، أما الوتدان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، فى الآلة التى كانت فى حوزتنا ، مما يجعلنا نحدس أن واحدا منهما قد جاء فى موضع آخر مفقود ، ولواحد منهما رأس كروية الشكل (سادة - أى بدون نقوش أو حزات) فى حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفعل نتوءات زينة ، دائرية ، الى أجزاء كثيرة ، ومع ذلك فهناك محل للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى ، ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، روس

أوتادها كروية الشكل ، سوى هذه .

أما قدم الرباب Q فساق أو قصبه رباعية الأضلع ، مصنوعة من الحديد ، توجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولاكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوهه الأربعة ، ثقب مستطيل ، مثقوب بشكل مستو ، أما الأجزاء الأخرى ، فتتقسم من كافة جوانبها بفعل ثلمات جوفاء ، تشكل فيما بينها ، في بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل في أحيان أخرى ، شرائط مسطحة .

وللفرس الشكل نفسه الذي نجده في فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سوى وتر وحيد ، فلم يكن لهذه الفرس سوى فجوة واسعة تناسب مع عرض الوتر .

ويصنع القوس على النحو الذي جاء عليه قوس الكمنجة العجوز .

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعا ، تندمج أو تتداخل في بعضها البعض على نحو ما تفعل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الفزال ، مشدودة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان قد صنعتا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب القيقب .

ويصنع العنق والبجناك من خشب القبيراء* ، أما رموس الأوتاد فمن

خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقس** .

* شجر ينمو فى الأحراش ، يستخدم خشبه فى صنع الأثاث

(المترجم)

(المترجم)

** شجر زينة يزرع لتحديد تغوّم الهدائق.

وتؤخذ الأوتار وخافضة الوتر والقدم - فى آلتنا هذه - من الخامات نفسها التى تصنع منها نظيراتها فى الكمنجتين السابقتين ، أى من الحديد .
فى حين تكون الفرس من الخشب الأبيض .

ويبلغ الطول الإجمالى للرباب نحو ٩٢١ مم ، ويبلغ سمك الجسم الرنان ، أو عرض الوصلات ، وهما شئ واحد ، نحو ٥٩ مم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مشدة التناغم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ مم عند القمة و ٢٦٠ مم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذاك من الطولين السابقين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمين ٢٨٨ مم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ مم ، أما الوصلات التى توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولا .

وبدءا من أسفل العنق ، قريبا من الجسم الرنان ، وحتى قمة البنجاك ، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ مم ، فى حين يكون طول العنق وحده ، بدءا من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذى يسبق البنجاك نحو ٢١٧ مم .
وينقسم كل هذا الامتداد الطولى ، من مسافة لأخرى مرة بوحدة ، وأخرى باثنتين ، وثلاثة بثلاثة ثقب دائرية تستخدم فى تحديد ملمس الأنغام .
ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ مم بدءا من الاختناق الذى يرى بين العنق والبنجاك .

ويمتد طول قصبه أو ساق القدم الحديدية للآلة الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ مم .

أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عناء الإشارة إليها ، أو أنها تماثل نظيراتها فى آلات الكمان المصرية .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

المبحث الثالث

حول الائتلاف النغمى للرباب

وحول مساحة أو مدى نغماته

الفرض البدئى من هذه الآلة الموسيقية

كانت المذكرات التى دونها عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التى فقدناها ، ولسنا نتذكر ما هو الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفسه الذى يتحدث عنه لابورد حينما خلط ما بين الرباب والكمنجة ، والذى كانت نغماته مدوزنة ، طبقا لما يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذاك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادئ الموسيقى العربية التى لا تتقبل الثلاثية قط ضمن التناغمات التى ينبغى أن يشتمل عليها أى ائتلاف نغمى ، اذ تقوم - أى هذه المبادئ على الأسس التى كانت تنهض عليها الموسيقى الاغريقية - .
ولسوف يكون بالمثل ، بعيدا عن المعقول أن نفترض بأن الموسيقيين العرب قد اختاروا عمدا ، وعلى وجه الدقة ، نغمتين لا يتوافقان معا قط ، فى نظامهم الموسيقى ، كى يشكلوا منها الائتلاف النغمى لواحدة من آلاتهم الموسيقية : لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الفنا - أو عند انشاد الروايات الشعرية .

ونكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التى حملناها معنا من مصر والتى رسمت وحفرت فى اللوحة BB ، الشكل ٢ ، والتى نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها البدئية ، وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشد من ذلك تعقيدا ، وهى مدوزنة

فى مقام أر نغم رى Re . من غليظ التينور أو من وسط نغمة الفليظ (وهو الوتر الثانى فى الآلات الوترية) . وتوافق هذه النغمة ، فى النظام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام ، كما توافق هذه النغمة أشد النغمات غلظة فى المقام الدورى عند الاغريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الاغريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الإصلاح الذى قام به جى أرزو ، باعتبارها نغمة القرار للمقام الدورى كما لا نزال نحن ، بدورنا ، نعتبرها كذلك فى ترتيلاتنا الكنسية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليها من الرباب عند العزف عليها عند نقطة الملمس وحده ، فهى السداسية الصغيرة ، أو لعل القوم قد اكتفوا على الدوام بمدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك ، قد تم تحديدها والاشارة إليها فوق ملمس العنق عن طريق الثقوب الدائرية الشكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح (*à vide*) مع النغمة رى Ré ، فإذا وضعنا الاصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى mi ، وإذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثالثة حصلنا على النغمة فا fa ، وإذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر النغمة سول sol ، أما إذا وضع الاصبع فوق الفاصلة الخامسة فنستسمع الى النغمة لا la ، وأخيرا فإذا وضع الاصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة ، فستكون النغمة التى نحصل عليها هى النغمة سى sy ، وقد أشرنا بالأرقام (١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الحطوط المستديرة بالاسم الذى حددناه ، والتى نحصل عليها إذا ما وضعنا الاصبع عند هذه الحانة أو تلك : فالرقم ١

يقابل خانة النغمة رى R6 ، والرقم 2 يقابل خانة النغمة مى mi
والرقم 3 يقابل خانة فا x و 4 يقابل النغمة سول Sol و 5 يوافق
la أما رقم 6 فيوافق النغمة سى f .



ومع ذلك ، فحيث يقتصر دور هذه الآلة على مصاحبة صوت الشعراء
والرواة والرابسوديين عند الانشاد الشعري ، فإن الفاصلة السداسية ليست
ضرورية في هذا النوع من الانشاد الشعري أو الرواية الشعرية ، ومن
المعروف ان الاقدمين كانت لديهم قواعد تصف وتحدد مدى ومساحة النغمات
التي لابد أن يمر بها الصوت البشرى عند الانشاد الخطابي (٢) وكذلك عند
انشاد الملاحم الشعرية (٣) . وأول وأهم هذه القواعد ، طبقا لما يذكره
دينيس داليكارناس هي أنه لا ينبغي للصوت البشرى أن يعلو فوق الحماسية
ولا أن ينخفض الى ما دونها ، اذ يقول : « ان ميلودي الخطابة ينحصر عادة
في فاصلة واحدة تسمى ديانته أى حماسية ، بمعنى انه لا يحق له أن
يعلو الى ما وراء ثلاثة مقامات ونصف المقام باتجاه الحاد ، ولا ينبغي له أن
ينخفض الى ما دون هذه الفاصلة » (٤) . وهكذا ، وكما سبق ان لاحظنا أكثر
من مرة ، فحيث أننا لا نزال نتعرف على آثار بيمينها لكثير من الممارسات
القديمة التي ظلت سارية هناك حتى اليوم بفعل لامبالاة المصريين ، وبفعل
تعلقهم العنيد بعاداتهم القديمة ، وكذلك بفعل ابتعادهم الشديد ونفورهم
من كل ضرب من ضروب التجديد ، وحيث أن ثبات المصريين الذى لا يتزعزع
لم تضعفه قط كافة المساوىء التي تسربت اليهم ، بحيث يبدو ثباتهم هذ
شيئها بسد صمد لكافة الضغوط العنيفة والمندفعة التي يقوم بها سيل بلغ حد

✳ رواية محترف للقصائد الملحمية قديما ، أما الرابسودي أو
الرابسودة فهي القصيدة الملحمية التي كان يتم انشادها (المترجم) .

الفيض ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم فى منأى عن كل التغيرات ، وبالرغم منها ، تلك التغيرات التى أدت إليها ، وإلى أن تفعل ما فعلته فى وجه مصر ، تلك الثورات أو التطورات العنيفة التى جرت هناك ، فإن علينا أن نصدق إذن أن السلوك الذى كان معروفا منذ المصور البالغة القدم ، عند الإغريق ، والذى لم يصد موجودا اليوم ، إلا فى مصر ، لا يمكن أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة بفعل غريزة التمود وحدها لو أن مبادئ هذا السلوك كانت قد اندثرت بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شئ يذكرنا ، وكل شئ يشهد كذلك على أنه أن لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادئ ، فعل الأقل بوجود الوسائل التى استخدمت فى الماضى والتى لا يزال بالإمكان الاستفادة منها فى تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذى أدى إلى دوام ممارستها حتى اليوم فى مصر . ومثل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا مرأ ، فى آلة الرباب ، تلك التى يقتصر دورها على تحديد المدى الذى وضعه الأقدمون للانشاد الخطابى ولانشاد الملاحم الشمرية ، ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال مقصورا على مصاحبة رواة الملاحم والشمراء حين ينشدون أشعارهم (وإعمال بقية ادكانياتها النفسية) . وهكذا تكون الرباب فى الواقع « تونلويون » حقة ، كما يبرهن الفرض الذى تستخدم اليوم فيه على أن الغاية المبدئية من وراثتها هى مساندة وإطالة مدى الصوت البشرى ، وكذا الإبقاء عليه داخل الأطر التى حددتها المبادئ الموروثة .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١١ .
(٢) هكذا كان الإغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرابسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبرة الصوت . وكلمة نبرة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان معا : من أجل أو بقصد الغناء ، وعلى غرار كلمة بروزودي Prosodie ، المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الشيء ذاته . ذلك أن البروزودي ، لم تكن تعنى إلا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناء الغناء الخطاب ، وقد كانت - كما يدل على ذلك اسمها - فن أخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجملة ضربا من ضروب الانشاد ، أى باعطائه التعبير المقنع ، لكن قواعد هذا البروزودي قد عفا عليها الزمن ، وتنوسيت كلية أو لم يعد معترفا بها بيننا ، أما المدلول الذى نعطيه حاليا لكلمة بروزودي Prosodie فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التى كان يربطها بها الأقدمون . ويقول داليكارناس « ان الخطابية ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب عن غناء أو انشاد الآلات الموسيقية الا عن طريق المدى أو المساحة ولكن ليس فى مدى أو مساحة النغمات ، وانما فى صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وإيقاعه ، وجمالياته وتعبيراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك فى أن حاسة السمع لا تجد ما يفريها على الاصفاء الا حينما يجذبها ، فى وقت معا ، الهارمونى ، والإيقاع ، والتبدل أو الانتقال ، وأنها لا تستطيع ، فوق كل شيء ، الا كل ما هو جميل » .

ويقول أرسطو : « ان الفصاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يفرض من نبرات أو نغمات صوته ، طبقا للاحاساس الذى يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، اذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفا وسطا ، وكيف ينبغي له أن يستخدم النغمات سواء الحادة أو الفليضة أو التى توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية إيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتها ، المساحة أو المدى ، والهارمونى ، والإيقاع ، وهذا ما يكتب الفوز فى مضمار السباق ، [أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول] .

(٣) يوضح أريستوكسين Aristoscène فى هارمونيائه ، وأريستيد كنتيليان ، Aristide-Quintilien فى دراسسته عن الموسيقى ما يعنيه الانشاد الخطابى ، والانشاد الشعري ، والانشاد أو الغناء الموسيقى ، ويمكن الرجوع الى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التى لا يتاح لنا الخوض فيها بعمق هنا ، كذلك فنحن نحيل ، فى هذا الصدد الى المقالة التى اقتبسها

فوتيوس Photius في مؤلفه Myriobiblion ، نقلا عن بروكلوس Proclus والتي عنوانها :

Procli chrestomáthia, seu laudabilla de re Poetica, pag. 982 grec et lat. Rothomagi, 1653

وسوف نجد في هذه المؤلفات كل ما يتصل بالأنواع المختلفة من الانشاد الخطابي والشعري ، معالجا بقدر يتساوى مع توسعه في ترتيبه ووضوحه ، كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثاني والثالث من الكتاب الرابع عشر من مآدبة الفلاسفة Deipnosophistes لأثينا يوس Athenée ، وكذلك جوليوس بوللو كس Julius Pollux في مؤلفه onomast ، الكتاب الرابع عشر ، وقد جمعنا كل هذه المصادر الى كثير غيرها في مؤلفنا الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet l'imitation du langage, Paris, de l'Imprimerie Impériale, 1807, 2 vol. grand in 80.

أى : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتخذ من المحاكاة اللغوية (أو الصوتية) موضوعا لها .

(٤) دينيس هاليكاناس ، المرجع السابق .

الفصل الثالث عشر

حمول القبطان الزاوية الفسحة لله يومية

المبحث الأول

حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بين الكيصار والقيثارة التى وصفها هومروس فى نشيده الى عطارد - الوصف الاجمال للكيصار ، طريقة العزف عليها - فىم كانت انقيشارة تستخدم فيما مضى - الضرر الذى لحق بفن الموسيقى منذ اعملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت

لم نضع الكيصار : Kissar - ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا لأنها الآلة الوحيدة من آلات الأثيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب اواسط افريقيا ، التى رايناها فى مصر ، والتى تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فقد عانينا بما فيه الكفاية من العنور على شخص يمكنه أن يبيننا اياها ، وليس السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المألوف والشائع ، عكس ذلك ، أن نرى الأثيوبيين والبرابرة ، وقد حملوها معهم عند حضورهم من بلادهم الى القاهرة ، كى يستقروا هناك ، بوابين او حراسا للمحال .

وقد اطلقنا على هذه الآلة اسم كيصار اذ كان الأثيوبي الذى زودنا بها يسميها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسه كذلك أبرغ من سمعناهم يعزفون عليها (١) . ويطلق النوبيون الذين يقطنون ، هنا وهناك ، حول الجندل الأول ، على هذه الآلة اسم كسر أو كسر ، ويسميها آخرون باسم كسرة ، كما تسمى هذه الآلة فى بعض مناطق أخرى من النوبة جيزركه

أو غيروه ، وحيث أن لكل ممن لفظوا هذا الاسم أمامنا لهجته الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق في فرنسا وأن عددا ضئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فأننا لم نتبين الشكل الهجائي الصحيح لهذه الكلمة ، أما لابورده *Laborde* ، الذى اتبع النطق التركى عند كتابته لأسماء الآلات الشرقية التى قام بوصفها ورسمها فى دراسته عن الموسيقى ، فكتب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها هو : كسر *Kussir* . ويشير المصريون الى هذه الآلة باسم القيثارة البربرية أى جيتار البرابرة . وفى الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنشورة فى التوراة متعددة اللغات ، تحول الاسم الذى كان الاغريق قد ترجموه ولفظوه كيثارا *Kithara* ، باعطائهم حرف *θ* القيمة أو النطق نفسه الذى يعطيه الانجليز لحرفى *Th* ، أى ذلك النطق الذى يقف موقفا وسطا بين حرفى السين والذال (*S* و *Z*) [وهو حرف الناء عندنا] - تحول ذلك الاسم فى العربية الى قيثارة ، وهى كلمة يلفظ فيها حرف الناء (العربى) كقابل للحرف *θ* عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يبدو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذى يلفظه الأثيوبيون كيصار أو كيثار ، وهو ما يطلقونه على قيثارتهم .

ومع ذلك فما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التى أسميناها نحن بالجيتار ، فهى قيثارة حقيقية ، تنتسب فيما يبدو ، ببساطة بنيتها المتناحية ، وبالطريقة الحسنة والبداية التى صنعت بها ، الى القرون الأولى التى ابتكرت فيها هذه الآلة ، وبرغم ذلك فلا تنقص الرشاقة شكلها ، بل إن ما يدعو الى الغرابة ، ويثير الفضول فى الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه الدقة ، تلك التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارذ والتى نسب فيه اختراع هذه الآلة الى هذا الاله .

وحتى يكون بالإمكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يتصل بهذا التشابه. فسنبقوم بإيراد وصف قيثارة هوميروس ، كما يصفها صاحبها ، ثم نقوم بعد ذلك بوصف قيثارة البرابرة ، فقد رأى عطار ، فيما يروى هوميروس ، قريبا من مسكنه سلحفاة كانت تتقدم نحوه متمهلة ، وهى ترعى المشب النضير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا نافعا ، متخيلا فى الوقت نفسه المزاي التي يمكنها أن تنجم عن ذلك ، فحملها على الفور الى بيته ، أخذها اياها بين يديه ، وحين أفرغ درقتها ، ونظفها ، كسها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق أو أعصاب ثور^(٢) ، ثم أدخل اليها رافعتين ، ربط بينهما بنير ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة^(٣) أخذها من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه **اللعبة اللطيفة**^(٤) وسمى لارنان جزء من الأوتار بالريشة (البلكتروم) ، لأمسا الجزء الآخر من قيثارته بوقار ، ثم ترنم على الفور بأغنية بالقة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فان الكيصار أو القيثارة الأثيوبية لم تتكون قط من درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى أثيوبيا بالقدر الكافى ليسهل على عامة الناس التزود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله - ببساطة - طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فان بقية أوصاف هوميروس يمكنها أن تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيصار الأثيوبية ، فهذه الطاس الخشبية A ، والتي أحلوها محل درقة السلحفاة ، مكسوة بالمثل بقطعة من الجلد^(٥) ، ومضمومة من كل جوانبها بعصب ثور^(٦) ، وأدخلت اليها رافعتان هما B ، C ^(٧) ، مرتتا من طرف لآخر من الجلد حتى أسفل هذه الطاس متخذة شكل Ω ، ومن هناك ترتفعان متفرعتين حتى علو بعينه ، ثم تمضيان لتنفرسا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى النير أو المعارضة ، الموافق له .

ويبلغ عدد أوتارها خمسة أوتار ، بدلا من الأوتار السبعة التي يمنحها هوميروس لقيثارة عطارد (٨) ، وهذه الأوتار مأخوذة من ممي جمل يسمونه القلس ، يربطونها الى النير J ، ثم يمدونها حتى أسفل الآلة الموسيقية ، ثم يمدونها بعد ذلك من أسفل كي يقدوها الى تكة مزدوجة ، تتكون من أوتار عدة مجدولة ، مأخوذة من ممي حيوان ، وتربط هذه التكة الى عروق الثور التي تضم الجلد من هذه الناحية .

وهناك سير H مرخى بالقدر الكافى ، وممقود الى رافعتى القيثارة B و C ، ويستخدم هذا السير ، الذى يتيحون له فرصة أن ينزلق فوق الرافعتين لرفعه أو خفضه ، حسبما يراه العازف ملائما ، فى تمرير اليد اليمنى التى تنقر الأوتار ، كما يستخدم فى الوقت نفسه كي تنكس اليه قبضة اليد التى تقوم بالتوقيع على القيثارة (٩) .

وتتكون البلكتروم أو ريشة العزف من قطعة من الجلد ، تعلق فى قيطان أو شريط مربوط الى الرافعة C | الموجودة الى اليمين عندما ننظر الى الآلة الموسيقية من ناحية الوجه ، وتمسك هذه الريشة عند نقر الأوتار باليد اليمنى .

وفى الوقت نفسه فليست هذه الآلة ، كما نرى ، هى قيثارة أبوللون التى وصفها تيبول Tibulle وأوفيدوس ، والتى كان يلعب فوقها الذهب واللازلى ، والعاج ، وان تكن طريقة الإمساك بها ما تزال هى الطريقة نفسها التى كانت تمسك بها (قيثارة أبوللون) عند العزف عليها ، فى الأزمنة الخوالى : « توضع على اليد اليسرى ، بينما تمسك اليد الأخرى بالريشة »

Ovid. Metam Lib. XI, V. 168 .

وعلى نحو ما صور عليه عطارد ، فى أشعار هوميروس ، ممسكا بيده اليسرى بقيثارته ، ويده اليمنى وريشة العزف ، مترنما بأغنيته (١٠) ،

فقد بدأ الأثيوبي الذي كان يعزف أمامنا على هذه القيثارة ، يداعب أوتارها بريشته ، ثم اخذ يدندن مع نقر الأوتار بيده اليسرى ، وفي النهاية بدأ الغناء ، وهو يواصل على الدوام نقر الأوتار والتوقيع عليها **بريشة العزف** .
واذ كنا أكثر انشغالا بالذكريات الطيبة التي أثارها هذه الآلة فينا ،
بأكثر مما كنا نلقي بالا للغناء الطفولي الساذج لرجلنا الأثيوبي (١١) ، فقد
انتقلنا بأرواحنا الى هذه الأزغنة البطولية ، حين كان تلاميذ أورفيوس
وديمودوكس وفيميوس وترباندر يزأرون نبرات أصواتهم الرجولية والنشطة
بنضات الطرب التي ترددها أوتار القيثارة العذبة ، متفنين بمعجزات الطبيعة،
ومآثر الآلهة ، وفضائل الملوك ، وروائع الأعمال التي قام بها الأبطال
والاكتشافات النافعة التي أنجزها الباقرة من بنى الانسان ، والتقدم الذي
أحرزه العلماء الذين يسمعون آفاق العلوم (١٢) ، ويعلمون الشعوب ، ويعرفون
كل امرئ بواجباته ، ويتبرون في كل القلوب محبة الخير ، والرغبة في التميز
ببعض الأعمال النافعة والجيدة . ولم يكن بمقدور النضات التي كانت تدق
في أذاننا أن تصرف عن مخيلتنا آلاف الأفكار التي كانت تتعاقب في ذهن
وتستيقنا في اسرار أحلام قائمة تبعث على الأسى ، وقلنا لأنفسنا ، في قرارة
أنفسنا ، فيما مضى ، في تلك العصور الحوالية ، حين كان كل الشعراء
منشدين وكل المنشدين شعراء ، وحين كانت القيثارة آلة بالغة الأهمية ،
من كان يتجاسر ، كائنا من يكون ، على أن يكب على استلهاهم عبقريته - ون
هذه الآلة ، ذلك أن الشاعر - الموسيقي لم يكن ليفوته قط ، من قبل أن
يتشدد أو يتغنى بأبياته ، أن يعكف على مشورة ذلك الائتلاف النفى الرائع
لقيثارته ، هذا التناغم الهارموني الذي لم تتحدد نغماته الا بعد سلسلة طويلة
من الملاحظات والتجارب المتضاعفة ، على مدار قرون عدة ، والذي محصت
دقتها ، وكرست فوائدها ، بفعل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوبة

فمن طريق مداعبة الأوتار(١٣) ، وترا بعد وتر ، كان الفنان يقيظ ينجم
فى الوصول الى الامساك بالنغم أو المقام المناسب ، والى التغيرات فى المقام
التي تناسب الأسلوب الذى يتطلبه موضوعه(١٤) ، وما ان يجد نفسه فى
حالة يستطيع معها أن يحتوى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدده جموح
عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد أغنياته أو أناشيده المتسامية(١٥) ، وكانت
هذه ، على الدوام ، تحظى بانصات يشع احتراماً ، وتسمع بأكثر ضروب
الاعجاب حماسة ويقظة ، كانت تنفذ الى الروح متخللة الأحاسيس والمشاعر ،
فتملؤها بأكثر الانفعالات نبلا ، كانت تلهب النفوس بحب الفضائل ، وتولد
الرغبة لدى الانسان فى أن يكون نافعا ، كما كانت تضع بذور اشتهاه
المجد . ولكن والأسف ! فكم نأت هذه الأزمان السعيدة عنا ؟ ومن بمقدوره
اليوم أن يدوزن قيثارة ! فمنذ وقت طويل من قبلنا ، أبت القيثارة ، وقد
أزرت بها حالة المهانة التى أوصلها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرغت
فى الوحل كرامتها النظرة الجديدة من الناس اليها - أبت أن تستجيب
للتطلعات الطموح للشعراء والموسيقيين ، وبات الشعر والموسيقى ، وقد
تخلت عنهما المعونة القادرة التى كانا يحصلان عليها فيما مضى من أنعام
هذه الآلة الموسيقية ، خاليتين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلاً من
السمى الدهب لمحاولة مناصرة ، بعيدة عن الادعاء ، يباركها التواضع ،
ويتوجها ، فى نهاية الأمر ، النجاح فى غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ،
الطائش ، غير الهيب ، والذى لا يشغله سوى تملق غروره الصبباني بأن
يثير دهشة جمهور جاهل سقيم المزاج ، يود أن يأتى بمقدمات موسيقية
تصطنع أساساً أو شكلاً علمياً ، لكنه لا ينجح الا فى اظهار مزيد من عجز
عبقريته الهزيلة ، وفى ارهاق خياله العقيم المتبلد بمحاولات هزيلة ، وفى
تعذيب كليهما - عبقريته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يستثير عبقرية ولا أن يبعث الدفء الى خياله ، اذ ليست لهذين من القدرة ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلاته اللوح ، فقد ذوت العبقرية بعد أن نات عنها الرعاية ، وشل الخيال لنقص الممارسة ، فخذل كلاهما رغبة هذا الفنان الدعى ! فأصبح بذلك صورة معبرة عن قولتنا الساخرة • تمخض (الجبل) فلم يلد فى النهاية ، سوى فأر هزيل ، ولقد غزت هذه الغواية ، التى لا تزال تمشى بيننا ، فن الموسيقى حتى فى المناطق النائية ، وفى كل مكان بلغته ، جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما يتصل بخير البشر ، أمرا يكتنفه الريب والشكوك •

وبرغم أن الشهادة الاجتماعية لكل الشعوب القديمة تدلل على قوة تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوى جدارة كبيرة ، قد دللوا لدرجة الواضح . وعن طريق أمثلة ملموسة مجسمة (١٦) على ما لهذا التأثير من سطوة على الأحاسيس والروح ، فإن هذا الفن لا يزال بعد فاقدا لاعتباره عندنا ، فما زلنا نصر على الزاوية به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة روتينية عمياء ، خالية من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على الدوام ، بل شاذ مجاف للصواب وبدلا من أن نفكر فى جعله مفيدا بأن نهيه له ممارسة أفضل ، وتطبيقات أصوب وتفهم أحسن ، فإننا لا نرجو منه سوى أبسط الأحاسيس ، لقد أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد نطمح منه أن يتغلغل فينا حتى الروح •

ومع ذلك فاحمال أو لامبالاة كذلك يمكن الاغضاء عنها عند الشعوب الفارقة فى جهالة بربرية بائسة أمثال أقوام أثيوبيا ، ولكنها تتناقض بشكل قلما يمكن التسامح فيه مع ما للامم المتحضرة فى أوروبا من معارف وعلوم . فقد أمكن عناد أو مكابرة أناس ذوى حظ ضئيل من العلم ، صورت لهم المصور القديمة ، المحترمة والزاهرة بالعلم ، على نحو كاذب مغالط للحقيقة . فى الوقت الذى تكشف لنا فيه هذه المصور نفسها عن أسرارها السامية

أمكن هذا العناد المكابر أن يقاوم حتى اليوم كل البراهين الحقة ، وأن يحول انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، فليس بعيد ذلك الزمن الذي ستسارع فيه فرنسا بعلاج هذا الإهمال المجحف للموسيقى والضار بسعادتها هي ، ولسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة بالأقدار العظيمة التي يهيئها لها اليوم بطل* يبدو وكأن كل صنوف المجد قد ادخرت ، جميعها ، له .

* لا بد أنه يشير هنا إلى نابليون . (المترجم)

هوامش :

(١) أكد لنا القسيس الأحباش أن هذه الألة في بلادهم وكذلك في كل المناطق داخل افريقيا تعرف باسم كراو Kraf

(٢) يمكن تطبيق هذا الوصف على الرسم الذي قدمناه للقيثارة الأثيوبية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ .

(٣) لا يوجد في قيثارتنا هذه سوى خمسة أوتار ولعلها تنسب الى نوع كان أصله - ولا بد - سابقا على القيثارة التي يصفها هوميروس في النشيد الذي أشرنا اليه ، وذلك طبقا لنظام الإضافات التي تمت الى القيثارة الأولية ، تلك التي لم يكن لها في الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم **مونوكورد** (أي القيثارة وحيدة الوتر) على القيثارة ثنائية الوتر (ديكورد) التي ابتكرها العرب والتي تسبق - بالضرورة - القيثارة ثلاثية الاوتار أو القيثارة القديمة التي ابتكرها عطارذ المصري ، والتي حدثنا عنها أورفيوس في أناشيده ، وديودور في تاريخه الطبيعي ، ولا بد أن تكون هذه القيثارة الأخيرة ، سابقة على القيثارة رباعية الاوتار التي يعد أورفيوس مبتكرا لها ، وفي النهاية تكون القيثارة الأفريقية ، أو الكيصار ، التي نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة - بحكم طبيعة الأمور ، على القيثارة سداسية الاوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالي ، ذات أصل سابق على القيثارة ذات الاوتار السبعة ، التي يتحدث عنها هوميروس .

(٤) تعبير من الشاعر نفسه .

(٥) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ .

(٦) انظر الشكل رقم ١٣ .

(٧) شرحه .

(٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيصارات مزودة بسبعة أوتار . وبسته ، وهناك بالمثل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وإن كنا لم نر هذه الأنواع المتفرقة .

(٩) يستخدم هذا السير كذلك في تمرير الذراع الى الطرف الآخر ، وفي تعليق القيثارة الى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصفه تيبول Tibulle بهذه الأبيات عند حديثه عن قيثارة أبوللون :

« كان عمل الفن المتميز الذي يبرق بالقيثارة والذهب ، قيثارة صداحة تتل من الجزء الأيسر ، وفي البداية حينما كان يأتي ليعزف بريشته العاجية على هذه (القيثارة) أنتج أغاني بهيجة بصوت منغم . ولكن بعد ذلك وجدت

الأصابع (الأنامل) الناطقة مع الصوت فانتجت هذه الكلمات الحلوة بنغمة حزينة » .

[تيبوللوس ، كتاب ٣ ، قصيدة ٤]

(١٠) « كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يعزف النغمة بالريشة »

[هوميروس ، نشيد الى عطار ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩]

(١١) أشرنا الى هذه الاغنيات التى تغنى بمصاحبه الفيثالة فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، ص ٧٣٨ ، ٧٣٩] انظر المجلد الثامن من الترجمة العربية .

(١٢) « أولئك الذين يقومون بذكر (مسائر) القدامى من الرجال والنساء ، يقتنون نشيدا تبتهج به أمم من البشر . لقد عرفوا كيف يقلدون الأصوات التى تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فإن كل شخص يتحدث الى نفسه ، لذلك فإن الأنشودة المنظومة تكون موافقة لهم ومناسبة » .

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها]

واننى لأرجو من قرأوا بحثنا حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التى تتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعا لها . أن يولوا انتباههم لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشاعر :

« ليت لى قيثارة وعدودا وقوسا معقوفة ، حتى يمكننى التنبؤ بنصيحة جوبيتر للبشر ! »

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها]

وقد طور هوراتيوس هذه الأفكار فى الأبيات التالية :

« لقد جعل أورفيوس ، لسان حال الآلهة المقدس ، قاطنى الريف والغابات يفرقون من المذابح والحياة المخيفة . فقد روى فى هذا الصدد أنه قد جعل النمرور الضارية والأسود المقترسة (مخلوقات) ودبة رقيقة ، وروى كذلك أن أمفيون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصخور بقيثارته ووجهها باغرا ، توسله حيث شاء . لقد وجدت هذه الحكمة الماهرة فى غابر الزمان ، ألا وهى : فصل العام عن الخاص ، والمقدس عن المذنب ، والابتعاد عن المضاجعة التى لا ضابط لها ، وإعطاء الحقوق للأزواج ، وتشديد الحصون ، ونقش القوانين على الألواح . وهكذا سمعت الشهرة وخف المجد لاناشيد الشعراء المقدسين . اذ نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير اللامع وتورتايوس الذى ألهم باشعاره شاعر الرجال المحروب . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت منظومة شعرا ، وهى التى جعلت طريق الحياة واضحا بيننا ، وإن الشئ على الملوك كان يطلب على أنغام الشعر ، وكذا المسابقات الرياضية وجلال الأعمال . وذلك حتى لا يتطرق الحجل بحال من الأحوال الى قيثارتك الماهرة أيتها الربة ، وأنت أيها الاله المتشدد أبوللون » .

[هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده]

(١٣) « ٠٠ لكن العزف على القيثارة أمر يبعث على البهجة ، فقد كان ابن مايا (ميركوريوس) يقف على يسار فوييوس ابوللون ، كما لو كان موضع ثقته ، لكنه ما لبث وبسرعة ، أن عزف على القيثارة بعدة ، وأخذ يتبادل معه الغناء . وكان يقتفى أثره في الشدو بصوته العذب : يوحد بين الآلهة الخالدين والأرض القائمة المعتمة ، ساردا الحقائق والأعمال كما كانت منذ البدء . هكذا بعد أن حصل كل منهم على نصيبه طلق يمجّد بانشودته الربّة ميموسيني كربة تأتي في طليعة الربّات » .

[هو ميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤٢٢ وما بعدها]

وليس من الضروري أن نفسر للعامة معنى هذه الرموزة ، فهم لا يجهلون أن العقل والعبقرية والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العقلية كان لها عند الأقدمين أسماءها الرمزية ، وكذلك كان الحال بخصوص العناصر . . . وبإيجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحي والعالم الفيزيقي ، ومن هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الزاهدة ، والتي لم تكن مفهومة إلا من الملقنين (أى المكشوف عنهم أو المطلعين على خفايا الأسرار) والتي كانت تستخدم لتلقينهم أشياء تتجاوز فهم ومعارف العامة ، والتي كان يحرس على اخفائها .

وفى نفس معاني الأبيات السابقة يقول أوفيدوس فى مسخ الكائنات، الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« وتختبر كاليوبى باناملها الأوتار التى تصدر صوتا كالآنين ثم تبدأ فى عزف أناشيدها على هذه الأوتار » .

ولأن القيثارة كانت تدخّر لمصاحبة الغناء أو الأناشيد المخصصة للتعليم ، بشكل أساسى ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع أن يتعلم أى شئ : « انه حمار يستمع الى القيثارة » على نحو ما نقول نحن عن رجل رعديد : « انه خنزير ، الفزع صوت الثغير » ، ومن هنا من كوميدىا الرعديد من تاليف ميناندز :

« حمار يسمع قيثارة ، وخنزير يسمع طبلّة » .

(١٤) تثبت أبيات هو ميروس ، التى ذكرناها منذ قليل ، أن ما نقوله هنا ، ليس مبالغا فيه قط .

(١٥) « كان هذا اللغز قد جلب اليه الشعراء ، اذ كان مقرا لجمع من وحوش الغلاة ، وفى وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار باناملها واحسّت بالنفحات المتنوعة ، وجلت أنها تصدر انغاما متباينة حيناً ومتوافقة حيناً آخر ، وبعدئذ قطعت هذه النفحات بانشودتها . ان الموسية (ربة الفن) منحدره من صلب جوبيتر ، وكل الموجودات تدعى للملك كبير الآلهة » .

أوفيدىوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها
(١٦)

Samuel Hassenreffer, Monocordon Symbolico-biomanticum, ulmae, 164,
Kircher, Musurgia Universalis ... Romae, 1650.

Al. Georg. Alex, Berr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni
Consoni in movendis affectibus, Wittenbergae, 1672.

D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.

D. Witch Abrecht, Tractatus Physicus de effectibus musices in corpore
humano, Lipsiae, 1734.

Col de Villars, Quoesitio medica, An melancholicis musica ! 1737.

Jos. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم

الإنسان ، ١٨٠٣ : P.A. de Lagrange

دراسة عن الموسيقى منظورا إليها في علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤

عن مطبعة • Didot Jeune

الخ الخ

المبحث الثاني

شكل وخامة وهيئة وأبعاد الكيسار

يتكون الجسم الرنان A للكيسار من طاس مصنوع من خشب القيقب، بشكل ردى . ويسمى النوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم جوسا (١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى شد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشددة التناغم نحو ٢٥٨ مم . أما قطر الجزء السفلى (٢) فيبلغ ١٣١ مم ، ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سيمى الاستدارة يخترق كل سمك الخشب ويبلغ عمقه ٢٣ مم . ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ مم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع المشددة أو الوجه من قطعة من جلد خروف سويت على شكل دائرة (٣) يتناسب شكلها واتساعها مع فتحة الطاس ، وتخترق هذا الجلد ثلاثة ثقوب لعلها تستخدم كمسامع أو شمسات ، وتقع هذه الثقوب الثلاثة على خط واحد . أحدهم فى منتصف المشددة ، والثانى الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسار . والثقب الأوسط ينحو نحو الاستدارة ، ويبلغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - إذا ما نظرنا الى الآلة من الأمام أى من ناحية المشددة - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ مم ويبلغ قطر العرض ٣٢ مم ، ويبعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ مم ، أما الثقب الأيسر فيبضى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يبعد عنه بمسافة ٦١ مم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجح ان يكون الجلد قد شد فوق الكيسار وهو بعد طازج (أى : ولا يجف بعد) أو أنهم قد حرصوا على غمره فى الماء قبل شده وذلك **اولا** : لانه ينكمش (يتكشكش) عند الثقبين الآخرين اللذين اصطنعا فوق الوجه لتشكيل مدخل للرافعتين اللتين تمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين يحتد جزء منهما الى أسفل الجسم الرنان ، **وثانيا** : لأن الرافعتين عند امتدادهما الى أسفل جلد المشد قد أحدثتا فيه أثرا بدوا من الثقب الذى أدخلتا منه حتى أسفل الجسم الرنان Ω حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يتجاوز حواف الطاس عند موضعين ، **وثالثا** : لأن الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين تمران من أسفل ، اذ نراه فوق كل الخط الذى تجتازه هاتان الرافعتان ، أكثر ارتفاعا عنه فى بقية سطحه ، واذ قد جف وهو على هذه الحال ، فقد بات مليئا بالخطوط (كشكشة) على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدلا من الحافة حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعة ، ولأنه ينخفض قليلا ، بدلا من هذه الرافعة حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يتسبب فى حدوثه سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ، ثم يعود ليهبط بدلا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، **ورابعا** : لأن ضغط طرفى كل من الرافعتين فوق الجلد ، عند الطرف الأدنى Ω للجسم الرنان حين يجعل هذا الجلد يتنوخ من أعلى قليلا فانه لا يعود يغطى ، بشكل دقيق ، حافة الطاس ، بل انه يصبح غاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى اليسار ، أما عروق الثور المستخدمة فى ضم الجلد والتي توجد ، فضلا عن ذلك ، الى خارج ، وإلى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند هذا الموضع .

وفضلا عن الثقوب التى أشرنا اليها والتي تخترق المشد أو الجلد ، توجد ثقوب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى ، وتخصص هذه

الثقوب لتمرير أعصاب الثور المستخدمة في ربط الجلد وضمه (٤) . وفي البداية يمر عصب الثور من خلال واحد من هذه الثقوب ، ويمضي ليربط في عقدة متحركة معقودة في رباط يحيط بمؤخرة الطاس ، ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليمر من خلال الثقب الأول ، ثم يمضي ليلحق بالثقب التالي الذي يمر من خلاله ، من طرف لآخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة عقدة متحركة معقودة في الرباط ، وهكذا دواليك حتى يتم التفافها أو دورانها حول الجلد ، وحيث أن مؤخرة الطاس أشد ضيقا عن بقيته ، وإن الرباط المحيط بها ، حين لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للتكات ، بحيث تقوم هذه التكات ، إذا ما أردنا أن نضيق منها ، بضم الجلد بدرجة أكبر ، وكذلك بشده على نحو أكثر متانة .

أما الرافعتان B و C ، فمعصوان مستديران من خشب القيقب ، ويصل طول قطر سمك الواحدة منهما نحو ٢٠ سم ، ويبلغ الطول الإجمالي للرافعة اليمنى ٦٥٠ مم بدءا من نهاية الطرف الذي ينتهي بدخوله في الجسم الرنان ، على شكل Ω حتى الطرف المقابل المفروسي في النير J ، وأما الطول الإجمالي للرافعة اليسرى ، بدءا من الطرف الذي ينتهي على شكل Ω بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المفروسي في النير J والذي يتجاوز الجزء العلوى منها ب ١٤ مم ، نحو ٦٧٤ مم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخلى الى الجسم الرنان والذي يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ مم ، فى حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخلى في الجسم الرنان كذلك ، والذي يكسوه بالمثل جلد المشدة ، ١٨٢ مم .

ويصنع النير J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب القيقب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشيء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب فى أنه قد تشقق عندما أريد أحداث

ثقب كان ينبغي أن يدخل فيه طرف الرافعة B في هذا الجانب ، وحتم ضرورة وجود رباط المحيط الذى قربت به قطعتا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلى لهذه العصا أو النير J نحو ٣٤ مم ، وحيث لا يستوى سمكه فى كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سمكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقدر أكبر سمك له بثمانية عشر ملليمترا ، وأصغره باثنى عشر .

وهناك خمس حلقات صغيرة O مربوطة الى شرائط صغيرة من تيل مخطط مجذوبة بشكل مشدود للغاية حول النير J ، وتشغل الثلث الثانى من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية ، وتستخدم هذه الحلقات فى التدحرج فوق الأوتار التى كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حملت فوق الحشيب ، وذلك حتى تمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، نهى تشابك عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكي تركيب الأوتار على هذا النحو يثبت النير فى الموضع الذى توجد به الحلقات ، وطبقا لما ان كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذاك ، نكسب بالاصبع فوق الحلقة التى يلتف حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتف الوتر عليها فى ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد اشتداده كلما زدنا من مرات دورانها حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة فى تركيب وشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة فلم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات (ربات الفنون) اللاتى رسمن ، فى بعض الأشكال(*) ممسكات بالقيثارة باليد اليمنى من احدى رافعتيها ، وقابضات باليد الأخرى على النير ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيراً لهذا الوضع الذى اتخذته ربات الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يمسكن قيثارتهم بيد ويسندنها

باليد الأخرى ، ولكن ماذا تراه كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ قليست
القيثارة بالآلة الثقيلة الوزن لحد يحتاج معه من يمسك بها لاستخدام قوة
يديه الاثنتين ، وبالتالي فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقي ،
فكرة خرقاء لا نجد لها قط مثيلا في التكوينات الاغريقية المنتهية الى زمان
ضارب في القدم ، وتكفى هذه الأفكار وحدها كي تجعلنا على يقين بأن مثل
هذا التفسير خاص ، وأن من قالوا به لم يعرفوا الدافع الحقيقي من وراء هذا
الوضع ، ولكننا ، اذا ما تأملنا الحيوية التي تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذي
يقبضن عليه ، والانتباه الذي يولونه لهذه اليد ، وعندما نتأمل ، فوق ذلك
كيف أن الأوتار مربوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن لحركتيه
غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة القيثارة ، ومن اليسير أن نتخيل
أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن ايقاعه . اما وقد عرفنا الآن ،
أنه على هذا النحو تتركب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة ربات الفنون
هذه قد تم تفسيرها بطريقة تنضح خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التي تحدثنا
عنها . ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية
كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التي سبقت اكتشاف المبدأ
الهارموني الذي ينهض عليه الائتلاف النغمي للقيثارة ، هذا المبدأ الذي غدا
أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لسن شيئا آخر سوى صورة مجازية
للملاحظة والتأمل والتجريب التي سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق
على أم الموصات اسم **منيموزين Mnemosyne** أي تلك التي تحفظ أو تحتفظ
بالذاكرة وتورثها (من جيل لآخر) ، كما أطلق على أقدم ثلاث موصات
أسماء : **منيميه Mnémè** بمعنى الذاكرة ، و**ايدى Aodè** بمعنى الغناء ،
و **ميليتيه Meletè** وتمنى هذه التأمل .

هوامش :

- (١) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ١٢ ، ١٣ .
 - (٢) أنظر الشكل ١٣ .
 - (٣) أنظر الشكل ١٢ .
 - (٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٣ .
 - (٥) أنظر فى روائع أعمال المصور القديمة التى قام برسمها برنار بيكار Bernard Picard ، والتى نشرها :
- M. Poncelin de la Roche — Tilkac, 2 vol. infolio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.
- رسما لتمثال اغريقى بالغ القدم ، يمثل واحدة من ربّات الفنون ، مسكة بقيثارتها ، وفى المجلد الثانى من المؤلف نفسه ، ربة أخرى تمسك كذلك بقيثارتها .

المبحث الثالث

الائتلاف النغمى الفريد للكيسار ، المبدأ الهارمونى
الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات النغمات
ومعيارها ، خاصيات الفواصل التى تشكلها هذه
النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

قد يخيل للمرء ، الموهلة الأولى ، أن الائتلاف النغمى أو منلم نغمات
الكيسار هو ضرب من ضروب النزوة أو المصادفة ، فليست هناك أوهى
علاقة بين هذا الائتلاف وبين نظيره فى آلتنا الموسيقية الأوروبية ، بل انه
- حتى - يختلف عن مثيله فى آلات الموسيقى التى يستخدمها الشرقيون ،
كما يبدو - فى الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارمونى فى
الموسيقى القديمة ، وأخيرا فانه يفصح عن نفسه داخل نظام فريد ، قد يفرى
بأن ننظر اليه باعتباره ضربا من الفوضى والخروج عن كل نظام - وهذا
بالضبط ما حدث لنا .

ففى المرة الأولى التى وائتنا فيها الفرصة لتفحص هذه الآلة ، وداعبنا
فيها أوتارها ، وجدناها مدوزنة على النحو التالى :



ولذلك فقد اعتقدنا أنه يستحيل أن يكون هذا هو سلمها النغمى
وأن رجلنا الأثيوبى ، قد اكتفى بحسن نية ، ودون أن يلقى للأمر أهمية كبيرة ،
بأن شد الأوتار حتى بلغت قدرا من المرونة يكفيها كى تقاوم حركة العزف ،
ولكى تتردد وترنن بشكل متميز واضح ، دون أن يشغل باله ، لاكثر

مما ينبغي ، بأن يرتب النغمات فيما بينها ، ومع ذلك ، فلكى نتيقن من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التي اتبعناها مع خادم قنصل البندقية في الاسكندرية ففككتنا كل الأوتار ، على غير ارادة أو رضى من رجلنا التوبى ، وطلبنا اليه أن يعيد تركيبها - ولم تكن قد عرفناه بفايتنا ، ولم يستطع هو أن يعدسها ، لذلك فقد كان طبيعيا أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوانه ليعزف على آلهة أمامنا ، وحين تهيأ للبدء ، بمد أن أبدى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمتنع ، اما بفعل الحجل ، واما لفرط احساس بالكرامة ، ومع ذلك ، ففى اللحظة التى قر فيها قراره على العزف فككتنا السلم النغمى لآلهة ، ثم طلبنا اليه ان يعيد دوزنتها ، فبدا له الأمر فى مجمله عزيزا على التصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التى وجدناه فيها يضع آلهة فوق كتفه متهيئا للانصراف ، ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدئة غضبه بأن منحناه بعضا من قطع المدينى ، وبدا عليه الرضا عندما قلنا له ان ذلك لتعويضه عن بعض الثعب الذى سببناه له ، ولمله لم يكن ليغضب لو أننا قلنا بفك أوتار قيثارته مرة أخرى ، ثم دفعنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آلهة على الشكل الذى كانت عليه فى البداية ، فركب الأوتار فى نفس المقام الذى وجدناها مدوزنة عليه ، وأيقنا أنها ليست النزوة ولا الصدفة هما اللتان أدتا الى ترتيب الأوتار على النحو الذى انتهينا من بيانه ، وانما الأمر ، هنا ، عكس ذلك ، أمر ائتلاف نغمى موروث ، ومحدد بناية ودقة .

ولقد ظللنا لسنوات عدة ، دون أن يجول بخاطرنا أنا عاثرون على المبدأ الهارمونى الذى تأسس هذا السلم النغمى على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نطقن الى أن ترتيبا للنغمات ، بمثل هذه الغرابة والشذوذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وأن نرتاب بشكل خاص ، فى أنه قائم على المبدأ

الذى يشكل قاعدة لنظام الهارمونية للموسيقى القديمة ، بل كذلك ، لموسيقانا نفسها . ومع ذلك فقد كنا مرغمين للعودة الى هذا السلم النغمي الذى كانت غرابته الفارقة تستثير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الامر قد تم على الرغم منها ، فقد واثنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصد اليها ، لان نحاول ما ان كان بمقدورنا ان نكشف عن النظام الهارموني للنغمات التى يتألف على اساسها سلم أنغام هذه الآلة ، قائلين لأنفسنا : ما دام هذا السلم النغمي قد تحدد على هذا النحو ، وما دام - هو - ثمرة لتفكير طويل ، فلا بد أن يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسقا مع مبدأ ما ، وصادرا عنه ، وحيث لا يمكن انسان أن يتصور منها أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى كان الأقدمون يستخدمونه ، والذى نستخدمه نحن أيضا ، ولكن بشكل عكسى ، فقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فربطنا من بين تلك التى تشكل فيما بينها رباعية تامة ، فحققت هذه المحاولة الأولى كل آمالنا ، وأعطتنا التقدم الهارموني التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانتظام ، ومطابقا بدقة لمبادئ الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء .

مثال



وأشرنا بالأسود الى نغمة سول التى ليس لها هنا قط رباعيتها المقابلة حيث تجيء النغمة الخامسة ، فى هذا الائتلاف .

ومع ذلك ، فمع افتراض أن هذا السلم ناتج عن النظام المتبع فى الموسيقى القديمة [أى اذا لم يكن هناك ما يشير الى امكانية ابتثاق هذا النظام عن الموسيقى الحديثة] فكيف اذن أمكن الأقدمين - كما قلنا لأنفسنا ، أن

يدخلوا الحماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى اثتلافات نغمية على هذه الشاكلة الا باعتبارها تناعمات غير مباشرة ، أو مقلوبة ، والذين لم يتقبلوها لا فى التركيب الهارمونى لنظامهم الموسيقى ، ولا فى الائتلاف النفسى لاية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المثال السابق ، الذى كان يمثل أمامنا حين دارت برأسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل مشتملا ضمنا داخل سياق السؤال نفسه ، فحيث أن الحماسية هى مقلوب للرباعية ، فإن الأمر لن يتطلب سوى أن نعود فيها على بدء (أى أن نقلبها) أى أن نستبدل بالنغمة الحادة ثمانية الغليظة كما نستعيد هذه الرباعية ، وفى هذا نجد المنهج المألوف الذى كان الأقدمون يستخدمونه فى توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذى لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذى نتبعه نحن ، فى اتجاه معاكس ، والذى يعنى أن ننزل عن ثمانية النغمة المدوزنة أو أن نصمد إليها ، مع وضع هذه الثمانية فى ائتلاف مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تشكل النغمة التى يكون عليها أن تردد الحماسية مع النغمة الحادة ، الرباعية مع الثمانية الغليظة التى لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يودى هذا القلب (أو العكس) بهما الى تفادى ارتان الحماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مغالفا عند دوزنتهم لآلاتهم الموسيقية ، ويرجع أن يكون الأثيوبيون قد توصلوا الى تحديد نغمات سلم الكيصار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية اتخذوها قاعدة (أو مقياسا) للوصول الى ذلك ، أى قد كان لديهم القانون الخاص بهم والذى حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنغمات ائتلاف هذه القيثارة ، أما وقد تحددت هذه النغمات ، فاليكم كيف كان حتما عليهم أن يقيموا منها ائتلافا ، كى تتم دوزنتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع

• تفادى ارنان الحماسية •



ونرى من هذه الطريقة التى اتبعت فى توليف دوزنة الكيصار ، طبقا لمنهج الاغريق ، والذي هو نفسه منهج العرب ، انه لا توجد هنا قط فاصلة خماسية ، والله لا توجد سوى رباعيات وثمانيات •

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل عند الاغريق ، فالرباعية الاولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة **دييزوجمينون** diezeugmenon ، الواقعة بين **البواميسه** Parames وبين **النيت** نيت diezeugmenon ، أما الرباعية الثانية فهى نفسها رباعية **الثلاثية** Meson ميسون ، الواقعة بين **النيت** Hypatê ميسون رباعية **الثلاثية** Meson ميسون ، الواقعة بين **النيت** Meson ميسون ، والثالثة هى رباعية **الرابعة** Syneimnenon ، وأما **الرابعة** فهى رباعية **الرابعة** Diatonos دياتونوس ، وهى تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية الاولى •

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها باشاراتنا الموسيقية ، مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدي الى نشأة أربعة مقامات متباينة ، ويتولد عن المقامين الأولين المحافظتان الأوليان ، فاذا ما وصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التى فوق نغمة الـ سول sol وهى الـ اوت ut فسوف تعطى الرباعية الجديدة الخافضة الثالثة ، وتتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التى تتألف كل منها من اربع نغمات ، وهى التى انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصلة الأمر على هذا النحو ، دوما ، فان كل سلسلة رباعية جديدة ، أى كل سلسلة تتكون من اربع نغمات تعطى خافضة جديدة زائدة ، هى التى تبدو داخل النظام الذى حددته مبادئ النظام الموسيقى عند كافة الشعوب ، وهكذا يتضح أنه ليست هى الصدفة ولا هى النزوة ، اللتين حددتا اختيار النغمات داخل السلم النغمى للكيسار ، ما دامت هذه النغمات قد انبثقت مباشرة عن المبدأ الأساسى للهارمونية القديمة والجديدة على حد سواء .

أما أن نفسر ، على وجه الدقة ، لماذا جاءت النغمات داخل ائتلاف الكيسار معدة او مرتبة على هذا النحو الذى وجدناها عليه فى هذه الآلة ، فهذا أمر يبدو عسيرا علينا بالقدر الكافى وان كنا نحس أن الأمر لا يخلو من سبب يبتغى فائدة ما ، جعلت هؤلاء (الأحباش) يقلبون ، أو بالأحرى يهدمون ، النظام الهارمونى للنغمات ، ولستنا نرى سببا لذلك سوى الرغبة فى زيادة تيسير مصاحبة (القيثارة) للغناء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودى .

وسوف نلاحظ فى الوقت نفسه :

أولاً : أن مساحة النغمات في هذا النوع من القيثارات شبيهة تمام الشبه بنظيرتها في آلة الرباب العربية ، وهي كما سبق لنا أن برهنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانشاد والرواية الشعرية .

ثانياً : أن نغمات الكيصار لا تختلف عن نغمات آلة الرباب العربية إلا في أنهن أكثر حدة ، وأنهن يقابلن أو يوافقن النغمة الستة باتجاه الحاد من ثمانية الوسط من صوت انتينور ، وهو الصوت الأكثر طبيعية عند بنى الانسان كما أنه أكثر الأصوات شيوعاً . كذلك فانا نسترعى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التي تشكلها هذه النغمات ، فيما بينها ، هي تلك التي حددها الأقدمون في الانشاد الخطابي عن طريق قواعد العروض (١) Prosodia أى أن هذه الفاصلات هي فاصلات الرباعية والحماسية . وهنا ، في الواقع ، تكون الفاصلات التي يبرها الصوت حين يفصح عن فكرة محددة المعاني بشكل قاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته لشخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعى أو ينادى ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكماً باتاً في شأن أمر من الأمور ، ولهذا السبب كذلك فإن الوقع النهائي لكل جملة يتم دوماً مع خفض الصوت عن الحماسية ، ويبدو أن ائتلاف هذه الآلة قد وضع لهداية وإطالة (الصوت) فيما كان القدماء يطلقون عليه : ميلودي الخطابة ، ولهداية (صوت) الشعراء عند انشادهم لأشعارهم ، أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقى ، وعلى هذا النحو كانت فائدة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضاً كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التي كان يستخدمها تلاميذ أورفيوس وديموكوس وترباندر ، عند انشادهم لأشعارهم ، ولا ينبغي أن يداخلنا في ذلك ريب .

أما عن كيفية العزف على الكيصار ، فإن العازف يضعها فوق فخذ

اليمنى قريبا من البطن ، اذا ما كان جالسا ، او يكفى بأن يسندها الى بطنه اذا كان واقفا ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السير - وهو معلق من طرفيه الى الرافعتين - والأوتار ، بحيث يتكى المرفق فوق مؤخرة الطاس ، ويضمها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، وتلمس الأوتار واحدا بعد الآخر بواسطة أصابع اليد اليسرى ، ويتم ارتانها جميعا ، الواحد بعد الآخر على التعاقب طيلة كل الزمن* (النضى) أو على الأقل أثناء مدة كل وزن . ولا يتبع نظام آخر فى ترتيب هذه النفحات (عند العزف) سوى ما يمليه مزاج العازف(٢) ، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشدة(٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديده أزمنا الايقاع التى تكون تابعة لأزمنا الوزن ، دون أن تكون ماثلة لها بشكل مطلق .

هوامش :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد العروض ، تلك التى قامت على أساس النبرة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دروس الصباح أو عند قراءة رسائل التقوى أو الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس . ومع ذلك ، فحيث لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للمبدأ الذى قامت عليه ، فانها تتعرض لتشويه تأثيرها ، بذلك الأسلوب الخالى من المعنى ، والذى يتم به رفع الصوت أو خفضه . وهو - على كل حال - أثر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطأ ، احتفظ به بشكل ردى* .

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغي له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تعود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور بالغة القدم ، لا يتم العزف عليها فى التوبة الا على أساس من اعتياد روتيني ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الأقدمين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان .

(٣) ليس هناك ما يعبر عن تأثير هذا الحك أفضل من كلمة حرك التى يستخدمها العرب للإشارة الى هذه الحركة ، أو الكلمة معرك ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو .

الباب الثاني

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الفصل الأول

عبد المرحوم المرحوم النزي السعدي بالعربية زفر

أوزورف (١) كما يقول الفرس

المبحث الأول

حول الخلط اللغوي يسببه عادة تباين الأسماء التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء المتباينة التي أطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويخدع - على نحو يكاد يكون دائما - أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقوا معلوماتهم الا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التي يخلطها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولسنا نلمس هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تعلن عن نفسها بالمثل عند المؤلفين اللاتين والاعريق ، بل لعلنا نجدما عند هؤلاء أكثر شيوعا فهو ميروس ، وهو أدق الشعراء عندما يصف لم يكن بذوره بالغ الدقة في هذه النقطة ، اذ نراه يعطى القيثارة lyre. أحيانا اسم باربيتوس barbitos وأحيانا أخرى اسم فورمنكس Phorminx وأحيانا ثلاثة كينيرا Cinyra ورابعة اسم خليس Chelys وخامسة اسم ليرا Lyra ، وكيثاريس Kitharis ، الخ ، كما كان يطلق على الناي أحيانا اسم اولوس Aulos وأحيانا اسم سيرنكس Syrnix .

وفي الوقت نفسه ، ولا بد أن نكون في ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عناء أن يمحى بعناية كل هذه الأسماء المختلفة التي خلطها القدامى على الآلات نفسها ، وبحث في اشتقاقاتها اللغوية ، أو في المعنى الأصلي لها ، فإن كل شيء ، سيتضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التي

أخذناها في البداية ، على أنها أسماء أعلام ، ليست في حقيقتها سوى صفات مستمدة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التي صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال اجزائها ، أو من طابع النغمة التي تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التي تؤديها ، أو من البلد الذي نشأت أصلا فيه . ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام انه لا توجد في اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ أوحد في اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى في الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتمكنين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التي تخضع على الآلات الموسيقية المستخدمة في أيامنا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون في واحدة من لغاتنا الجية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعنى في حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى في اللغة المنطوقة أو المكتوبة ، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تجمع لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الأعلام من هذه البقايا في الوقت الذي لم يعد فيه المعنى الأصلي للكلمات التي تكونت منها ، بعد ، معروفا ، فإن هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكي تعطي فكرة محددة عن الشيء الذي تشير اليه ، ولم تكن نعرفه ، نحن مسبقا ، وهو الأمر الذي يؤدي لأن لا يكون الشكل الهجائي لهذه الأسماء محددًا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وإن يكتبها على نحو مخالف . وقد عنيينا - في كل مرة واتتنا فيها الفرصة كي نفعل ذلك - بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتي تعرف بها آلة موسيقية بذاتها في الشرق ، حتى ننأى عن الأخطاء التي تؤدي الى وجودها عادة هذه الكثرة (المتضاربة) في الأسماء ، أو على الأقل ، حتى نجنب آخرين عناء أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

أنفسنا ، عند دراستنا لفن الموسيقى ، سواء عند القدامى أو عند المحدثين .
ولا يتفق كل المؤلفين الشرقيين حول اسم المزمار المصرى ، ولعل ليس هناك من يعطيه اسما له دلالة الا فى مصر ، وهذا الاسم هو **زهر** (٢) ، كما يلفظونه فى القاهرة ، ويعنى هذا الاسم فى العربية أن دورها يقتصر على مصاحبة الغناء ، ومع ذلك فاننا لم نشاهد هذه الآلة قط وهى تستخدم مقترنة أو مصاحبة للغناء ، بل لا نعتقد أن من شأنها قط أن تستخدم فى هذا المجال ، بفعل النخبة الزراعية ، والطبائفة للغاية ، والحارقة للأذن ، التى تصدر عنها . وتجئ كلمة **زهر** من الفعل **زهر** بمعنى : غشى ، ويقال فى العربية **يزهر فى الآلة** أى يعزف على آلة موسيقية ، ومع ذلك فان الاسم الذى وجدناه بالغ الشيوخ للمزمار المصرى ، وشديد التباين فى الوقت نفسه فى شكله الهجائى عند المؤلفين الشرقيين هو **زورنا** ، وهو اسم أو كلمة لا تمنى فى حد ذاتها شيئا ، ويبدو الأمر وكأن كل واحد من هؤلاء المؤلفين قد شاء أن تكون له طريقته الخاصة فى اختيار الشكل الهجائى لهذه الكلمة ، أما الأشكال (الهجائية) المألوفة أكثر من غيرها ، والتى يقدمونها لنا تحت هذا الاسم ، فهى : **زوني** ، **زونا** ، **زودنى** ، **زورنا** ، **ظورنا** ، **سورنا** ، **سورناى** ، **صورناى** (٣) .

وفى الحقيقة فان تشابه هذه الأسماء فيما بينها ، مع تفاوته ، يدفع الأوربيين الذين يشتغلون بدراسة المؤلفات الشرقية الى الاقتناع بأن هذه الأسماء المختلفة تنتمى الى آلة واحدة بعينها ، ومع ذلك فكيف يستطيع هؤلاء الباحثون أن يصنفوا هذه الآلة بدقة فى حين لا يجدون فى أية لغة ، أصلا للاسم الذى يطلق عليها ، وحين يضطرون الى التزود بهذا الأصل من الشروح الحاططة التى يجدونها عنها فى معاجم المفردات التى يضمها بعض الرهبان أو المبشرين لنخبة مواطنهم ، أو فى بعض معاجم بعينها استثمار

مصنفوها غالبية الكلمات الفنية ، ولا سيما الجزء الغالب للعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المفردات التي وضعها هؤلاء الربان ، وهذا أمر لا مراة فيه . ولا بد أن نستشعر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يفدو مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، في غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية في بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون الى لغتهم الأم أسماء آلات الموسيقى الشرقية . ولهذا السبب فلا تحظى جهودهم في هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحيرة التي كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فانهم أطلقوا في بعض الأحيان ، على آلة بعينها ، سواء باللاتينية أو في لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة تقدم دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم احدى الآلات الشرقية باسم الدف Tambour والبوق Trompette والقيثارة Cytara والصناج Cymbale وهكذا لا يعوزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون في متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، في البحوث التي يريدون القيام بها حول الآلات الشرقية .

ولو أننا كنا لا نزال في الأزمنة الأولى التي ابتكرت فيها آلات النفخ ، حين لم يكن الناي يختلف عن البوق بشكل واضح ، كما يقال لنا(٤) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه التفرقة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التي نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملموسا للغاية فيما بين الصفارة والناي ، وأن الزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتتنسب الى نوع غير نوع الناي .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة CC الشكل ١ .

(٢) والجمع مزامير .

(٣) ومع ذلك فلدينا ما يحمل على الظن بأن العرب لم يخلطوا قط بين زورنا أو سورنا وبين الزمر ، فحيث أننا لم نسمعهم قط في مصر يطلقون اسم سورنا على أية آلة موسيقية ، فاننا لم نستطع بالتالي أن نفكر في الحصول على معلومات حول هذا الموضوع ، ولم نعلم الا من المسيو اربان Herbin ، في باريس ، أن سورنا هو الاسم الذي كان غالبية المؤلفين الشرقيين يشيرون به ، بشكل معتاد ، وفي غالبية الاحيان ، الى المزمار المصرى . ومع ذلك ، ففي مخطوطة وجسدناها بال مكتبة الاميرية Imperiale ، نضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة في علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهي مخطوطة اقتبس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافي ، نقرأ نصا يضعف بعض الشيء ، من شهادة هذا المستشرق الضليع ، جاء فيه :

« وإما فنون أصوات الآلات في المتخذ للتصويت كالطبول والبوقات والديادب والدقوف والربابي والسرناى والمزامير والعيودان وما شاكلها » بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفة للنغمات التى تنتجها الآلات الموسيقية مثل تلك التى تصدر عن الطبول وآلات النغير والديادب » (هكذا يشيّر الى الآلات الموسيقية التى سنقوم بوصفها تحت اسم دربكة) و « الدقوف » (وهى صنف من دقوف الباسك - أى ذات الجلاجل -) و « الرباب والسرناى والمزامير والأعواد وغيرها ٢٠٠ الخ » ، وهكذا نرى نحن فى هذا الحصر للآلات الموسيقية أن الزمر والسرناى (أو السرناى) ، اللذين ينبغى لهما أن يعليا الشئ ذاته يشيران هنا الى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعى المسيو سلفستر دى ساسى أنظارنا الى أن كلمة اخوان الصفا لا تعنى الاخوة صفا على نحو ما ترجحها كثير من العلماء وانما **اخوة الطهر أو النقا** أى **الأصدقاء** الذين **يربط الاخلاص بينهم** ، ونتعرف فى هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قدموا احدى وخمسين رسالة ، فى كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف . كما نهبنا بالمثل الى أن كلمة **زورنا** ، والشكل الهجائى الصحيح لها هو **سورناى** ، انما هى كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعاجم الفارسية من **سور** بمعنى **الولائم أو أفراح العرس** ، و **ناى** بمعنى **النأى أو الفلوات** ، وهكذا تعنى هذه الكلمة الفارسية : **ناى الولائم** ، أى **النأى الذى يعزفون عليه عند اقامة الولائم والأفراح** .

(٤) **أبوليوس Florid** ، الكتاب الأول . ونترك نحن للعلماء المدققين مهمة التوفيق بين ما يخبرنا به أبوليوس فى هذا الموضع . وبين ما لاحظته هوراتيوس (هوراس) فى مؤلفه : فن الشعر ، البيت ٢٠٢ .

المبحث الثاني

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن يتناسب اسم الزورنا إليها . وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير قبا أو قبا زورنا(١) أى الزمر الكبير ، ويكتفى باطلاق اسم زمر فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم زورنا ، ويشار الى الصغير باسم جوى أو زورنا جوى أى الزمر الصغير .

وحتى نوفق بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه القوم فى مصر اسم زمر ، فإن شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالاضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة . يجعلانا لا نتصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بعضا من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم الزمر ، فى حين أن بعضا آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم زورنا ، واليك السبب أو التفسير الذى وجدناه بعد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المفرد مستخدمين للإشارة الى آلة الزمر كلمة مزامر (جمع زمر) ، فلا بد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث أننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزامر يعرفان باسم الزمر : يشار الى أولهما فى القاهرة باسم قبا أو الزمر الكبير ، أما الآخر فيميزونه بالصفة جوى أو جرى أو يشيرون اليه باسم الزمر الصغير . فإن بإمكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة

الموسيقية التي يشار إليها في الشرق باسم **زورنا** . وهو اسم أصبح يطلق
- توسما - وبالتالي ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هي مزامير من
النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها إلا في تفاوت حجم وأطوال أجزائها ،
وإذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه في كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ،
فلسوف يكون تزييدا لا طائل من ورائه أن تقدم رسما لكل منها ، ولن
تكون لدينا ، بالتالي ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم إلا حين
يتصل بتعريف الأطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن
أو معيار نغماتها . وهو الأمر الذي يميز وحده هذه الأصناف من آلات
الزمر ، فيما بينها .

الهوامش :

(١) لم نلحق هنا بالكلمة **زورنا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين
يستخدمهما المصريون للفرقة بين الزمرين الكبير والصغير ، إلا لأن المسيو
أوجست اربان قد أشار ، على هذا النحو ، إلى أنواع الزمر المختلفة عندنا ،
عندما كتب أسماءها فوق الرسوم التي تفضل برسمها لهذه الآلات أكراما
لحاطرتنا ، ذلك أنه كان يضيف إلى كل معرفته بها موهبة رسمها بشكل
مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجعل كلية هذه الصفات قبل أن يقوم
بتعريفها ، فهي لا توجد في أى من الرسائل حول الموسيقى العربية
التي جلبناها معنا من مصر ، كما أننا لم نلقها في دراسات الموسيقى التي
ترجمها المسيو أوجست اربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن
الفارسية . وفي واحد من مخطوطاته ، التي جمّع فيها ألفاظ الموسيقى
الشرقية التي ألم بها - إذ كان يعنى دوما بوضع الحرف الأول من اسم
المؤلفين أو الأشخاص (من العامة) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ
- وجدناه يضع الصفتين **قبا** و **جورى** تحت الحرف الأول من اسمنا وهو
حرف **ل** ، وفي الواقع فإن هاتين الكلمتين تشكّلان جزءا من قائمة أسماء
آلاتنا العربية . والتي سلمناه إياها مع مفكراتنا عن الموسيقى العربية ،
تلك التي نسخها بالمثل ، واحتراما لذكراه التي ستظل عزيزة علينا على
الدوام ، فإننا لم نشأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم تكن لنتركهما
على الرسوم ، لو كان متاحا لنا أن نرجع إليه (ذلك أن النية كانت قد
وافته) عند تقديم هذا الوصف .

المبحث الثالث

عن عدد واسم ومادة وشكل أجزاء الزمار المعروف
في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق أخرى باسم زورنا

يتركب المزمار أو الزورنا (١) من خمسة أجزاء رئيسية :

١ - الجسم A . وهو ما نطلقه على الجزء الأكبر حجما والأطول من
آلة الزمر .

٢ - الرأس b ويسمونها **الفصل** (٢) .

٣ - البوقال أو الأنبوب الصغير d ويحمل اسم **لولية** (٣) .

٤ - حلقة صغيرة أو قرص دائري يسمى في العربية **صلف ملوور** (٤) .

٥ - اللسان v ويطلقون عليه اسم **قشة** (٥) .

فأما جسم الزمر A فقناة أو أنبوب من خشب الكريز ، يضي متسما
بعض الشيء من أعلى ، ويزداد اتساعه من أسفل (٦) ولا يأخذ قطر سمكه ،
عند أعلاه ، في الزيادة الا فوق الثلم أو الشق المجوف الذي يحيط
بسطحه (٧) بشكل دائري ، ويزيد هذا القطر تدريجيا ، ويظل يتزايد حتى
يبلغ قمة الرأس b (٨) .

وتتقب هذا الأنبوب في البداية ، وعند المقدمة ، سبعة ثقوب σ (٩)
تصنّف على خط واحد من أعلى الى أسفل ، تفصل بينها جميعا مسافات
متساوية ، وينقسم الفراغ الفاصل بين الثقب الأول ، من أعلى وبين الثقب
الذي يليه ، الى قسمين متساويين ، بفعل الشق الدائري y ويوجد أعلى
هذا الشق ، من الخلف ، ثقب O شبيه بالثقب السابقة (١٠) ، ويستخدم
هذا الثقب ، كما هو حال الثقوب السبعة التي تحدثنا للتو عنها ، كإمساك

للآلة ، كما تستخدم في تنوع نغماتها ، وهي تسمى في العربية قول ، وبدا من الموضع الذي يأخذ فيه قطر الجزء السفلي من الأنبوب في الاتساع بشكل ملحوس (١١) ، لكي يشكل باتساعه شكل قمع مقلوب ، نطلق نحن عليه اسم فتحة البوق P (١٢) . وأعلى النقطة x بقليل ، وفي الاتجاه نفسه الذي تتدفقه الثقوب السبعة O ، توجد ثلاثة ثقوب صغيرة أخرى OP تتباعد عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد على جانبي الثقوب الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهذه الثقوب ، ثقبان مائلان OO : يقابل أولهما أول هذه الثقوب الثلاثة ، أما الثاني فيواجه الثقب الأخير منها (١٣) .

وتتشكل الرأس أو اللصل b ، والرقبة q من قطعة واحدة من خشب البقس (١٤) ، ويتزايد قطر الرأس b الذي يكسو أسفله (أسفل الرأس) السطح الخارجي للأنبوب ، قليلا وتنتهي بما يشبه قلنسوة أو وصلة (١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول في جسم الآلة ، على نحو ما نرى في الشكل رقم ٣ ، فإن قطرها بالضرورة أصغر من قطر الرأس ، وهي (الرقبة) تشكل أنبوبا أكثر ثخانة عند أعلاه عنه عند أسفله (١٦) ، وهو مقور من الأمام أكثر مما هو مقور من الخلف (١٧) ، ولولا ذلك لكان قد أقفل أول الثقوب الأمامية السبعة وكذا الثقب الثامن الموجود على السطح أو الجانب المقابل وهو أقل ارتفاعا (١٨) من الثقوب السابق .

وأما البوق d أو اللولية فأنبوب صغير من النحاس (١٩) ، يضي مستدقا بشكل تدريجي من أسفل الى أعلى ويدخل الجزء السفلي منه في الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس b من طرف لآخر ، وينبغي أن

* شريط من اللباد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب أو النوافذ لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وظيفتها هنا .
(المترجم)

يكون هذا الجزء سميكاً بالقدر الكافي حتى يملأ بشكل تام الجزء من قناة الرقبة الذى يحتاجه ، وحين لا يكون سمكه كافياً لاجداث ذلك فانهم يخشونونه بغيظ أو مشاقة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذى يرتفع الى ما فوق الرأس b ، فيبدو منقسماً الى جزئين بفعل جزء ناتئ T ، دائرى الشكل ، مسطح من أعلى محدب من أسفل ، يوغل فى هذه البوقال ، ممتداً ، مع ارتفاعه الى أعلى (٢٠) مع استمرار تناقص طول قطره بشكل تدريجى .

لكن الحلقة الصغيرة المسماة بالمريية صلب ممدود فصفيحة أو لوحنة مستديرة (٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جاف متين من أى نوع ، ويخترقه عند وسطه ثقب يمرر فيه ، من طرف لآخر ، الجزء العلوى من البوقال b حتى جزئه الناتئ حيث يتوقف مصدوداً (٢٢) .

أما اللسان v والمسمى فى العربية قشة (٢٣) فطرف أنبوب من قش الذرة (٢٤) ، وقد سطع من أعلى على شكل مروحي ، فى حين يظل يحتفظ فى جزئه الأدنى بشكله الطبيعى (٢٥) ، وفى هذا الجزء من القشة أو اللسان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذى تضم اليه القشة أو اللسان لأضيق قدر مستطاع بواسطة خيط (٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصة لمرور الهواء بين جدران هذه القشة أو اللسان ، وحتى لا تستطيع النفخة التى تنفخها العازف فى اللسان أن تجد لنفسها مخرجاً سوى ذلك الذى تتيحه لها قناة البوقال d وقناة الرأس b والرقبة q ، وفى النهاية ، قناة جسم الآلة A .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١ .
 - (٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٤) الشكل رقم ١ .
 - (٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .
 - (٦) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٧) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٨) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ .
 - (٩) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٠) الشكل رقم ٣ .
- وبجعلنا هذا القطع الطولي الذي في أعلى الزمر ، نلمح النقب الذي نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك انعماج الرأس b بالرقبة q التي تدخل في جسم الزمر ، كما سنشرح بعد قليل .
- (١١) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٢) شرحه .
 - (١٣) شرحه .
 - (١٤) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (١٥) اللوحة CC ، الأشكال ١ ، ٣ ، ٥ .
 - (١٦) الشكل ٥ .
 - (١٧) الشكلان ٣ ، ٥ .
 - (١٨) الشكل ٣ .
 - (١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢١) الشكل رقم ١ .
 - (٢٢) شرحه .
 - (٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . ويسمى هذا اللسان كذلك في العربية سيبي ، وإن لم يكن هذا الاسم مستخدماً في مصر .
 - (٢٤) الذرة المويجة ، نوع من نبات الذرة قلماً يزيد حجم حته عن حبة البقصة ، ويزرع هذا النبات في مصر ، وتؤكل حبوبه أما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الدقيق والحبز ، ويتخذ منه سكان الصحيد الأعلى والنوبيون الذين يقطنون حول الجندل الأول طعامهم الرئيسي بل الأوحد ، وهو يستخدم كذلك ، في مصر السفلى ، لاطعام المواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدي الى زيادة بيضها .
 - (٢٥) الشكل رقم ٧ . ويمثل هذا الشكل القشة بحجمها الطبيعي ، أما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منظورا اليها من الجانب (بروفييل) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها ، منظورا اليها من ناحية قمها .
 - (٢٦) انظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ .

المبحث الرابع

حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة لكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسما أو صورة ما قد توحى بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها مجهولا ، ولم يقدم عنها (أو عنه) تفسير كاف ، فقد ظننا أن علينا ألا نتسبب ، إهمالا من جانبنا ، في حدوث سوءة مماثلة ، عن طريق تقديم تقدينا لرسوم الآلات الموسيقية المستخدمة في مصر ، فقد بذلنا في الأوصاف التي قدمناها عنها ، كل عناية لتقديم أفكار دقيقة ومنفصلة يمكنها ، بسهولة ، أن تعين كل قارئ على تصور فكرة دقيقة وكاملة لكل ما يشكلها في مجملها ، وعن المبادء ، والكيفية أو درجة المهارة التي صنعت بها ، وطريقة استخدامها ، والفرض منها ٠٠٠ الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، إن لم يتوقف إخلاصنا في تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التي يشيع عندها القارئ فلا يعود يتطلب أى شيء ، وإذا ما ظللنا نلج في دأب لاعطاء تفسيرات يستطيع - هو - بسهولة أن يكون في غنى عنها ، فأننا قد نتسبب بذلك في إملاله وتكدير صفوه ، ونتيجة لذلك فقد تعاشينا حتى الآن ، وعلى قدر استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها ، بل لقد أعطينا أنفسنا من أن نصف كل ما هو ميسور للقارئ أن يحدهه ، ولسوف تفعل الشيء نفسه بخصوص آلة الزمر بأحجامها المتنوعة ، فلن تقدم سوى أطوال أجزاء أكبر هذه الآلات ، وأصغرها كذلك ، حجما ، إذ يكفي كل من هذين - في حد

ذاته - لتحديد نسب وإبعاد وأحجام آلة الزمر الوسطى ، تلك التى ينبغى لها أن تشغل موضعاً وسطاً بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القبسا A أو الزمر الكبير ، بما فى ذلك الرأس b الى نحو ٥٨٣ مم^(١) ، ويبلغ طول هذين الجزئين فى الزمر الجورى أو الصغير بالامتداد نفسه - أى الجسم بما فيه الرأس - ٣١٢ مم^(٢) ، أما طول الجسم وحده ، أى غير مشتمل على الرأس b فيبلغ ٥٥٨ مم فى الزمر الكبير^(٣) ، أما فى الزمر الصغير فإن الامتداد الطولى للجسم وحده يصل الى ٢٩٠ مم^(٤) ، ويبلغ القطر الأصغر لجسم الزمر الكبير A ، أى طول الجزء لا تسعة وعشرين ملليمتر^(٥) ، فى حين أن طول القطر الأوسط ، أى قطر القمة العلوية التى تتصل مباشرة بالرأس b يبلغ كذلك تسعة وعشرين ملليمتر^(٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق P الى ٩٠ مم^(٧) ، أما فى الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A ، أى قطر الجزء لا أربعة عشر ملليمتر^(٨) ، فى حين يصل قطره الأوسط ، أى قطر القمة العلوية ، تلك التى تتصل مباشرة بالرأس b الى ستة عشر ملليمتر^(٩) ، ويبلغ طول أكبر أقطاره ، وهو قطر فتحة البوق P ٦٣ مم^(١٠) .

ويميل سمك خشب قناة أو أنبوب الزمر الكبير الى التناقص تدريجياً فى كل امتداد طول الآلة ، أى من الرأس b حتى أقصى اتساع لفتحة البوق P ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس b سبعة ملليمترات^(١١) ، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق P ، ويبدو أن سمك الخشب فى الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأنبوب يظل على حاله ، فى حدود ملليمترين^(١٢) ، أو أن التفاوت فى هذا السمك ، على امتداد طول الأنبوب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قناة الجسم A عند القمة العلوية المتصلة مباشرة بالראس b ، وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة q الى هذه القناة أو الأنبوب ، مستديرين ، ويبلغ القطر فى كليهما خمسة عشر ملليمترًا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر فى الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق P الى ٨٠ مم فى الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم .

أما الثقوب الكبيرة O ، والتى أحدثت بمقدمة الجسم A وكذلك الثقب المعمول على الوجه المقابل ، فوق النلم الدائرى y ، فهى جميعا ذات قطر موحد الطول ، يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويعتمد كل واحد منها عن الآخر بـ ٣٦ مم فى الزمر الكبير (١٣) ، فى الوقت الذى تبلغ فيه المسافة بين كل واحد من الثقوب المناظرة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترًا (١٤) مع بقاء أقطارها جميعا مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة oo الموجودة على المقدمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق P فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على ٤ مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينها ٣٧ مم (١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لهذه الثقوب ذاتها ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة ١٩ مم (١٦) . أما الثقبان الآخران oo الموجودان كل منهما على جانب ، وباتجاه مواز للثقوب السابقة فلهما نفس القطر كذلك ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة ٧٧ مم فى الزمر الكبير و٤٢ مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس b فى الزمر الكبير الى خمسة وعشرين ملليمترًا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمسة وثلاثين ملليمترًا (١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتعملو بأربعة عشر ملليمترًا ، ويبلغ قطر أوسع محيط لها ١٨ مم (١٨) .

ويصل طول وقبة الزمر الكبير q الى ١٢٦ مم ، وتعلو الثلثة الكبرى فى جزئه الامامى (١٩) بنحو ٧١ مم ، وتتسع فتحة هذه الثلثة بنحو ستة ملليمترات ، أما ثلثته الصغرى n ، فى الجانب المقابل فتعلو بنحو ٥٠ مم ، أما اتساع هذه الثلثة الصغرى فهو نفس اتساع الثلثة الكبيرة (٢٠) ، ومن جهة أخرى فان طول الرقبة فى الزمر الصغير q يصل الى ٢٦ مم ، أما ثلثته الكبرى من الامام فتعلو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع ثلثة الزمر الكبير ، وأما ثلثته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذى للفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر m لثخانة الأنبوب الذى يشكل الرقبة q فى الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس b مباشرة (٢١) ، فى حتى يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة q ، أى الطرف الذى تنتهى اليه قرون ثلثاتها ، سبعة ملليمترات (٢٢) ، وفى الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة q عند النقطة m أسفل الرأس b مباشرة ، الى ستة عشر ملليمترا ، وفى الطرف المقابل ، أى فى ذلك الطرف الذى يشكل نهاية لقرون ثلثاتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم (٢٣) وتدخل العنق q بأكملها ، سواء فى الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم A حتى الرأس b ، التى يخترقها عند قمته ثقب دائرى يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات فى الصغير ، وعن طريق هذا الثقب يدخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال a (٢٤) الذى يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق q (٢٥) .

ويصنع البوقال d من النحاس ، ويسمونه فى العربية لولية ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهى فى الزمر الكبير أكبر منها فى الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، فى الطول الذى اعتادوا أن يملأوه لهذا الجزء ، يتبعون نسبة متساعدة تتوافق مع الأحجام ، سواء فى الزمر الكبير أو المتوسط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتمريعات التى زودنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنا اليهم ، بخصوص هذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

لولية القبا طويلة ، لولية الزمر أطول من الجوى ، لولية الجوى

قصيرة .

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصغير من الآلة ، الذى قد يبدو لأول وهلة فى غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبة وامكانات تتحدد على أساس سمعتها ، وهكذا لم يكن سدى أننا قد عرفنا بها .

أما البوقال d للزمر الكبير فأنبوب صغير من النحاس ، جدرانها شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه إلى ١١٣ سم ، ولقناته أو أنبويه ، التى ينفخ قنطرها مستدقا بشكل تدريجي من أسفل إلى أعلى فتحة يبلغ اتساعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عند الطرف المقابل (٢٦) .
ويعلو البوقال d فى الزمر الصغير إلى ٥٩ سم ، وتبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلى فنجد سعة هذه الفتحة مائلة لسمه نظيرتها فى الزمر الكبير (٢٧) .

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة (الصنف المنور) واحدا وأربعين ملليمترًا ، وهى مثقوبة عند وسطها بثقب يصل اتساعه إلى نحو ٤ سم ، وعن طريق هذا الثقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذى يعلو فوق الجزء النابت . حيث تتوقف هذه الحلقة (٢٨) .

أما القشة أو اللسان فهى نفسها فى كل صنوف المزامر مهما يكن

حجمها ، ويبلغ ارتفاعها (طولها) ستة عشر ملليمتر (٢٩) ، وطرفها الأدنى أسطوانى الشكل ، ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة ملليمترات من أسفل ، ويبدأ من النقطة التى تأخذ فيها القشة شكلها المسطح ، وحتى الطرف العلوى ، يظل هذا التسطح يمتد على قدر المستطاع ، وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه ، وتمتد محتفظة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر ، بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجاه الجزء المسطح منها ، ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر ملليمترًا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القشة يقوم العازف بالنفخ فى آلة الزمر التى يعزف عليها .

الهوامش :

(١) اللوحة CC الشكل ١ (وتنتمى كل الأشكال هنا الى اللوحة نفسها) .

- | | |
|---|------------------------------|
| (٢) الشكل رقم ٢ . ١ | (١٦) الشكل رقم ٢ . |
| (٣) الشكل رقم ١ . | (١٧) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ . |
| (٤) الشكل رقم ٢ . | (١٨) الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥ . |
| (٥) الشكل رقم ١ . | (١٩) الشكلان ١ ، ٥ . |
| (٦) الشكل رقم ١ . | (٢٠) الشكل ٥ . |
| (٧) الشكل رقم ١ . | (٢١) الشكلان ٣ ، ٥ . |
| (٨) الشكل رقم ٢ . | (٢٢) الشكل رقم ٣ . |
| (٩) الشكل رقم ٢ . | (٢٣) الشكل رقم ٥ . |
| (١٠) الشكل رقم ٢ . | (٢٤) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ . |
| (١١) الشكل رقم ١ . | (٢٥) الشكل رقم ٤ . |
| (١٢) الشكل رقم ٢ . | (٢٦) الشكل رقم ٤ . |
| (١٣) الشكل رقم ١ . | (٢٧) الشكل رقم ٦ . |
| (١٤) الشكل رقم ٢ . | (٢٨) الشكل رقم ١ . |
| (١٥) الشكل رقم ١ . | |
| (٢٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . | |

المبحث الخامس

حول طريقة العزف على المزمار ، وحول جدولته الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته

على الرغم من أن الزمر يعد آلة موسيقية من نوع مزارنا نفسه ، فاننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، اذا ما شئنا أن نفعل ذلك ، بالطريقة نفسها التي تتبعها مع مزارنا ، اذ يختلف قم وملبس المزار المصبرى تمام الاختلاف عن نظيرهما فى مزاميرنا ، فليست الشفاه هنا هى التي تضغط على القشة ، اذ أن هذه القشة رخوة للغاية وليفية لأكثر مما ينبغى وتنقصها المرونة بشكل تام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخي تحت ضغط الشفاه ، وبدلا من أن تتردد أو تهتز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فانها تقفل تماما دون أن تدع ممرا لنفخة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف فى فمه ، كل جزء البوقال d (١) الذى يوجد اعلى الصدف المدور(٢) ولا يكتفى بادخال القشة وحدها ، ثم يضغط بشفتيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (احدهما) بشدة الى الصدف المدور ، مما يؤدى الى الضغط على انتفاخهما ، وهو أمر يؤدى بدوره الى زيادة دفع الهواء الذى تمتلئان به ، مما يعطيه المزيد من قوة الاندفاع ، ويرغمه على أن يلتمس لنفسه منفذا ، لن يكون سوى فتحة القشة التى يلمسها لسان العازف برقة ، لمسا خفيفا ، فيمضى من هناك ليمر فى البوقال d (٣) الذى ينقلها ، بدوره كذلك ، الى

الجزء q (٤) الذى أطلقنا عليه اسم الرقبة ، ومن هناك يواصل اندفاعه الى جسم الآلة الموسيقية A (٥) .

كذلك فلن ينوصل العازف الى اقفال كل الثقوب المستخدمة كملامس الزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلامية الأولى من أصابعه ، على نحو ما نفعل نحن عندما نعرف على آلات المزمار أو الناي (الفلاوت) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقوب الناي الكبير تتباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافة لا يستطيع العازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كما يبلغ هذه الثقوب بقصد أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد . وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل ثنى الأصابع عند الفاصل وتدويرها ، إذ أن هذه الأصابع محكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فإن العازف لا يضطر لبسط أصابعه على هذا النحو لأن ثقوب الزمر الكبير بالغة البعد بعضها عن البعض الآخر ، وإنما السبب فى ذلك أن من عادة المصريين أن يوقعوا أو ياجسوا آلاتهم باقفال ثقوبها بالسلامية الثانية من أصابعهم ، فأما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يسطوا أصابعهم بكل طولها ، (وهو الأمر الذى قد لا يضطرون اليه إذا ما لمسوا الثقوب بالسلامية الأولى) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأفق أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، إذ على الرغم من أن للزمائر الأخرى وكذا لغالبية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقوبا قريبة الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فإنهم مع ذلك لا يقفلون هذه الثقوب الا بواسطة السلامية الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابعة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقوبها .

ولكى يتم العزف على الزمر ، يمسك العازف الآلة باليد اليمنى ، مع
اقفال :

١ - الثقب الواقع الى الخلف ، على الخط ٧ (٦) بالسلامية الاولى
من الابهام .

٢ - أول الثقوب السبعة الامامية بدءا من أعلى الآلة ، بالسلامية
الثانية من السبابة .

٣ - الثقب الثانى من هذه الثقوب بالسلامية الثانية من الوسطى .

٤ - الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البنصر .

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبنصر والخنصر من اليد اليسرى ،
يقفل العازف الثقوب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب ، وان يكن آخر هذه
الثقوب الأربعة لا يقفل الا بالسلامية الاولى من الخنصر .

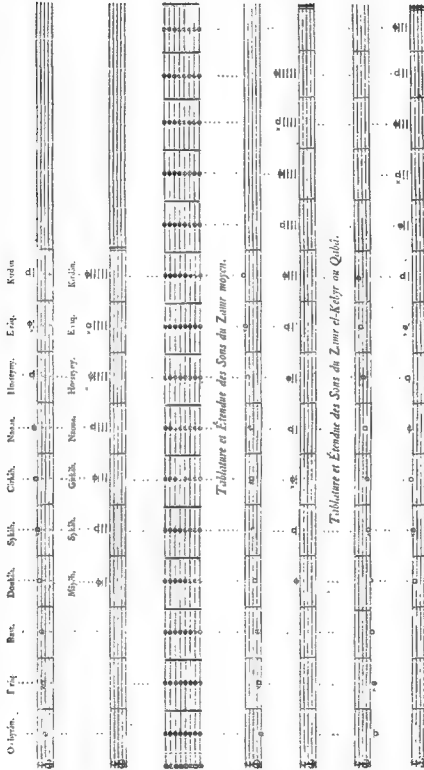
وبعد أن نهيا الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقوب على
التعاقب من أسفل الى أعلى . ومع بث النفخة بقوة متصاعدة ، يستطيع
العازف أن يستخلص من آلة أكثر من ثمانيتين من النفحات كما سوف نرى
فى السلم النغمى الناتج عن ملمس هذه الآلة .

وسواء أكان العزف يتم على الزمر الكبير أو الاوسط أو الصغير ، فان
طريقة لمس الثقوب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النفحات وحدها هي
التي تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متماثلة ،
ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملامس واحد من هذه
المزامير الثلاثة . فسيعرف كيف يستخدم ملامس الصنفين الآخرين .

وسنقدم هنا الجدول النغمى للامس الجوى ، ومتقابل به المسدول

النظمى للمزمارين الآخرين ، فعل الزمر الجورى هذا عر ١ الجدول النظمى
للمزامير على يد الموسيقى الذى طلبنا اليه ذلك ، وحسب لم يكن - هو -
يسمنا أية نعمة الا بعد ان يتيح لنا الوقت لتدوينها ، والملاحظة الملمس الذى
تصدر عنه وكذلك بعد ان يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيما بيننا
منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقدر
الامكان ، حتى غدونا فى حالة تمكنا من ان نتيقن بانفسنا من دقة المعلومات
والأفكار التى تقال لنا . ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديده
الكثير من الشكوك التى كان التفكير يولدها فينا ، عندما كنا نعاود قراءة
الاجابات التى قدمت الينا ، والتى دونها أولا بأول ، فى لقاءاتنا بالموسيقين
المصريين ، ذلك أنه اذا كان التلميح يكفى كى يستدل من يعرف ، فان الأمر
فى غالبيته ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان أخا جهالة .

جدول ومساحة وتباين نغمات المزمار الجوى



ويأتى المعيار النغمى للزمر المتوسط فى خماسية أدنى من آلة

الجورى ، ولابد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الثمانية الحادة بالنسبة للزمر المتوسط ، وإن يكن الزمر الكبير الذى ابتعناه فى القاهرة ، والذى لا يزال فى حوزتنا ، لم يدوزن فى هذا السلم ، فهو فى مقام أدنى من الثمانية الغليظة للجورى ، فأما والحالة هكذا فإن هذا الاختلاف يعطينا شئنا كنا ، لولا ذلك - سنجهله ، وهو أن الآلات الشرقية التى تنتسب الى النوع نفسه ، ليست مدوزنة على الدوام ، وبشكل دقيق ، فى المقام ذاته ، وإن القوم فى الشرق ، كما هو الحال فى أوربا ، لا يتبعون دوما معيارا نفسيا موحدا ، ولهذا السبب ، فعندما نفترض أن النغمات ، مع ذلك ، كانت ستغدو هى ذاتها لو أن المعيار النفسى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متشابها ، وأنها ستمثل بالترتيب نفسه حين تكون فى المعيار نفسه . فذلك لأننا سندونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلكنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوربا ، فى باريس على سبيل المثال ، حين يجمعون الحانا من الأوبرا الكبيرة والحانا من الأوبراتوميك والحانا ثالثة من الأوبرا بوفالاطالية ، فبرغم أن بعض هذه الألحان قد وضعت وأديت طبقا لمعيار أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وأدى فى معيار أكثر جهازة فإن الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس الى النغمات التى تحمل الاسم نفسه ، والتى تأتى فى الترتيب ذاته على أنها ليست هى النغمات نفسها ، كما لم يمنعهم ذلك من ألا يوتونها بالطريقة نفسها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢) الشكل رقم ٢ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٥) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٦) اللوحة CC الشكل رقم ٣ ، وقد رقمنا النغوب بالأرقام .
ويحمل هذا النغب الرقم ٨ .

الفصل الثاني
عن البراقية

المبحث الأول

حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالمرائية

كلمة عراقية تعنى الشيء القادم من بلاد العراق : E'raq أو كما يكتبونها في أوربا Irac ، ويبقى أن نعرف الآن ما هي هذه البلاد ، وإن لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربي أي عراق العرب ، والعراق الفارسي أي عراق العجم ، وأولى هاتين المنطقتين هي تلك التي عرفت قديماً باسم أرض كلدان أو بابل ، ويزعم البعض أن اسم عراق الذي يطلق على هذه المنطقة اليوم هو اسم مدينة بالغة القدم كانت توجد في هذه البلاد منذ عصر نمرود ، وقد ألحقت بها الصفة : عربي لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلدة نفسها ، أما المنطقة الأخرى التي تعرف كذلك باسم عراق فتوجد في فارس ، وتشمل جزءاً كبيراً مما كان يطلق عليه قديماً اسم ميديا الكبرى .

ولا شك هناك في أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتي ترجع الى واحدة من هاتين المنطقتين . فمن هناك وفد كثير من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار إليها حتى اليوم باسم الأصل الذي جاءت منه ، وتلك هي مقامات عراق ، عجم ، عراق عربي ، عراق عجمي ، نوروز العجم .. الخ . وهكذا فليس شيئاً سهلاً أن نحدد بدقة صارمة الى أي من هذين البلدين : عراق العرب أو عراق العجم تعود الآلة الموسيقية التي نحن بصددتها الآن . ومع ذلك ، فإذا كان مخولاً لنا أن نجازف بتقديم الافتراضات ، في

غيبه من الشهادات التي تعوزنا حتى تنتشلنا من التخبط الذي نجد أنفسنا فيه . فلا بد أن نؤسس افتراضاتنا هذه على شكل هذه الآلة ، الذي لا ينتمى قط الى الذوق الفارسي ، ولن نجد صعوبة في التدليل على ذلك ، وفي الواقع فإن شكل العراقية ينتسب الى الذوق العربي أكثر بكثير مما ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة بيضاوي ، والذي نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربي الأصلي الذي نلاحظه ، في غالبية الأحيان ، في كل ما يتصل بالعمارة وفن الرسم في منشآت العرب ، اذ نجد الأسابغ نفسه في مساجدهم ، حيث تعلوها القباب الضخمة ، وفي هذه المساذن ذات البنية الرشيقية الخفيفة المحسورة والتي تكاد تبدو لنا عمدا منزلة باللغة السموقي ، يتوجها ما يشبه فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشيء نفسه في الدهاليز الخارجية التي تحيط بها ، بين مسافة وأخرى . وبصفة عامة فإننا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حين يعطون للأشياء العالية حجما أكبر عند القمة عنه عند القاعدة (١) ، وقد سبق أن استرعيانا اليه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التي يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده في شكل آلات النفخ ، وهنا ، في آلة العراقية ، ويبدو أن العرب ، عندما تبنيوا هذه الأطوال أو النسب في منشآتهم ، وكذا في كل أعمالهم الفنية قد شاموا أن يسلكوا الطريق المعاكس لطريق قدماء المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشآتهم ، على وجه التقريب ، الشكل الهرمي ، وهو الشكل الذي يريح العين بما يوحي به من فكرة المتانة التي تشع عنه ، وهو ما لا تقدمه لا المنشآت العربية ولا منشآتنا نحن العمودية* ، ومع ذلك فإننا نكتفي بالقول ، دون أن ننقب عن كل ما يبتعد

عن مزاج الفرس في آلة المراقبة ، ويقترب ، على العكس من ذلك ، من المزاج العربى ، بأن هذه الآلة التى تخترقها ثقب سبعة عند المقدمة (أى من الأمام) مثل آلة الزمر ، والتى لها لسان (قشة) عريض للغاية ، إنما هى ، فى رأينا ، آلة عربية صرف ، وتتنسب فى نوعها الى المزامير ، ولذلك فسننظر اليها باعتبارها مزار العراق العربى .

الهوامش :

(١) تحلث الشرفات الواسعة والفائرة ، والتى تمتد بارزة الى خارج البيوت ، وتتوج ارتفاعاتها ، فى مصر ، هذا الأثر نفسه فى الصين ، وهذه الشرفات التى يراها المرء فى الشوارع الضيقة ، فى جانب ، تقترب كثيرا من الشرفات المقابلة فى الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم الا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه الشرفات .

البحث الثاني

حول خامه وبنية وشكل وأبعاد العراقية

وكذلك كل جزء من اجزائها

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس (١) ، ومن قطعة واحدة باستثناء القشة (٢) التي تؤخذ من طرف غاب بحرى ، فهذه هي كل مكوناتها . ولا ينبغي أن ننظر الى الوصلتين X ، Y اللتين تضغطان ، احدهما على اللسان وثانيتهما ادناه ، باعتبارهما جزئين متممين للعراقية بشكل أساسى .

فالوصلة الأولى X (٣) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتي غاب مرققتين ، ومربوطتين ، الواحدة الى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركا فيما بينهما ، حين تقترب احدهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتي القشة التي يدخلونها الى هذه الوصلة عندما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الحيلة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحرى الذى تصنع منه القشة ، لم يزل ، يرغم أنه قد تم ترقيقه كثيرا عند النقطة 1 a (٤) سميكاً لاكثر مما ينبغي حتى لا يمكن ضغط شفتي هذه القشة اذا ما أدت حرارة الجو الى تباعدهما (أو التوائهما) ، وجفتا وهما على هذه الحال . أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشقوقة بطولها الى شقين ، ثم أخذ نصفها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين (أو الشقين) وربطهما معاً ، ويشكل هذا الرباط شكلاً بيضاوياً مسحوباً ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل

القشة . ولكي تحول دون أن يخل هذا الجزء مكانه للتسطح أو الترقق الذى تم احداثه على كل مساحة الجزء الباقي نحو ارتفاع الآلة (أى نحو طرفها من ناحية الفم) .

فإذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، أى قياس كل ما هو مصنوع من خشب البقس ، فسيصل طولها الى ٢٤٤ مم ، أما حين تضاف القشة اليه فسيبلغ ٣٢٥ مم . وآلة العراقية عبارة عن أنبوب أو قصبه من خشب البقس ، يمكننا أن نقسمها الى ثلاثة أقسام : الرأس ٤ والجسم A. والقدم B . والرأس ٤ هو الجزء العلوى المنتفخ ذو الشكل البيضاوى (٥) ، أما الجسم A فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب (٦) وأما القدم B فهي الانتفاخ الذى يشكل قاعدة الآلة ، وفى الوقت نفسه فتحة بوقها ، وتمتد قناة الأنبوب بكل امتداد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلى الى أسفل ، وإن لم تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، ولا بالاتساع ذاته ، فهي بيضاوية فى الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استدارتها ، بعض الشيء إلا فى ذلك القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة ، وكذلك فى كل طول فتحة البوق B الذى يبدأ فى الاتساع داخليا ابتداء من تقب الملمس ، ويبلغ طول القطر الأكبر من هذه القناة ، مقيسا من الأمام الى الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ مم ، أما قطرها الأصغر ، مقيسا من نفس الموضع ، من اليسار الى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ مم . ويمضى اتساع هذه القناة ليضيق بشكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم A الذى لا يصل قطرها عنده لما يزيد على ١٠ مم ، وإلى ما تحت هذا الموضع يقليل تبدأ سعة القناة فى الزيادة ولكن على نحو أسرع مما كانت تتضاءل به من قبل ، وتمضى لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح فتحتها عند قمة فتحة البوق التى تنتهى القناة إليها ، مستديرة ، يصل قطرها الى ٢٦ مم ويكون

الجزء الأسطوانى الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من أية نقوش او بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثخائته الى نحو ٢٧ مم ، وتتخلل هذا الجزء من الآلة ثقب سبعة ٥ ، تصطف على مقدمة الآلة أو الجزء الأمامى منها ، وقد رقمناها على النحو التالى 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 8 كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يشغل الفراغ المحصور بين الثقب رقم 6 والثقب الآخر الذى يحمل الرقم 8 ، وقد أشرنا اليه بالرقم 7 . وتُصطف الثقوب السبعة الأمامية على نحو التقريب كل طول الجزء الأسطوانى بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الأنبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما أن الثقب 8 لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمقدار ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انتفاخ القدم P ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، أكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الأكبر هو القطر الراسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الأصغر فهو الأفقى ويبلغ ٩ مم ، ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل عن ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس ٤ (يصل طولها) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الأكبر سمكا فيها الى نحو ٤٨ مم ، وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير متساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى أربع دوائر تتكون من ثلثات مزدوجة محفورة فى سمك الخشب ، أما الدائرة الأخيرة ، أى تلك الأكثر اقترابا من الأنبوب الأسطوانى A فتنتهى بنتوء زينة يتوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستو فى استدارته ، يقع مركزه فوق الدائرة الأولى ذات الثلثات المزدوجة ، ويمتد أكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الأولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب ، مقيسا بشكل رأسى ، الى نحو

٧ م ، أما اذا قسناه أفقيا فلا يكاد يجاوز ستة ملليمترات .

أما القاعدة أو القدم P (٧) ، في هذه الآلة ، فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ م ، أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر تتحدد ، كما هو الحال فى دوائر الرأس ، بفعل ثلمات مزدوجة . محفورة بالمثل فى سمك الخشب . وحيث تكون الدائرة الخامسة ، وهى أكبرها الى أسفل فلن يكون بالإمكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة ، كذلك فإن الدائرة الأولى تكون مسبوقة بنتوء حلية بارزة تفصل بين القدم P وبين الجسم A ، بدءا من هذه الدائرة الأولى ، التى يصل قطرها بالقرب من النتوء البارز الى نحو ٣٤ م ، وتتسع القاعدة فى جزء من القدم يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ م ، ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قدمنا أطوالها من قبل .

وتتكون القشة a من طرف ساق غاب بحرى بطول ٩١ م ، وقد يصل طول قطر سمكها ، فى حالتها الطبيعية الى ١٦ م ، وقد سطح جزء من ساق الغاب البحرى ، أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط ، وأما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفتا القشة ، فى حين يمثل الجزء المضغوط قسبة أو أنبوب القشة ، وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فإن طول قطره ، من الناحية الدنيا ، لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر ملليمترا ، وبمجرد أن يصبح التسطيط أكبر ، يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر ، بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ م فى الجزء العلوى من القشة ، واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن الحدوث :

ينتزع ، من أعلى ومن أسفل على حد سواء ، كل اللحاء اللامع من الجزء المسطح من الغاب a (٨) ، ويقلل منه لأكبر قدر مستطاع ، حتى يصبح أكثر

قابلية للانثناء وأكثر مرونة . وهذا الجزء هو ، فى الوقت نفسه ، الجزء الذى يتم ادخاله فى القم ، والذى يتم الضغط على سطحه السفلى ، برفق ، بواسطة لسان (العازف) عندما يقوم العازف بالنفخ فى القشة ، والذى تؤدى هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، الى تردد جدران المرققة عند السطح a 1 . وعلى العكس من ذلك يترك كل اللحاء الماء ، واللامع فوق القسم الثانى من القشة a 2 ، كما يترك بالمثل ، الاول من الجزء الثالث a 3 الذى لم يتم تسطيحه قط ، وفى الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الثانى من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول فى قناة أو أنبوب الآلة .

ولقد وصفنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوى أهمية كبيرة لحد يكفى للتوقف لتقديم أبعادهما . وفضلا عن ذلك فاننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحجمه الطبيعي ، وفى شكل جانبي (بروفييل) ، فى الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقى المشاهد القارىء ، كبير عنا ، فى تحديد أبعاد الجزء الثانى ، اذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

هوامش :

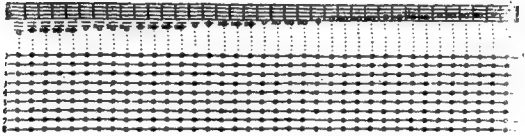
- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١١ .
- (٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٥) الشكل ١١ .
- (٦) شرحه .
- (٧) هذا الجزء نفسه ، اذا ما نظرنا اليه أخذين فى الاعتبار اتساع فتحة ، هو نفس الجزء الذى أطلقنا عليه اسم فتحة البوق .
- (٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

المبحث الثالث

عن طريقة العزف على العراقية ، وحول جدول ، ومساحة ، .
وتباين نغمات هذه الآلة

يمسك المصريون بآلات النفخ الموسيقية لديهم ، على الدوام ، باليد اليمنى ، وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على الدوام كذلك ملاسها ، وهم يسلكون السلوك ذاته في غالبية عاداتهم وممارساتهم ، فكل ما عندهم مقابل أو نقيض تام ، لكل ما يأتيه الناس في أوروبا ، وفي فرنسا بصفة خاصة .
وللعزف على العراقية ، يقفل بالابهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة I ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية 1 , 2 , 3 , 4 بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والخنصر والبنصر ، وبعد ذلك يقفل بابهام اليد اليسرى ، الثقب رقم 7 الواقع الى الخلف من أسفل الآلة ، ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية ، من اليد نفسها ، تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى 5 , 6 , 8 ، وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو ، ومع النفخ في القشة ، على نحو ما بينا من قبل (١) ، تنتج النغمة الأولى في الخليط ، ثم نحصل على النغمات الأخرى ، عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب ، على نحو ما يرى القاري في الجدول الذي نقدمه عن ملامسها هنا .

جدول ملامس العراقية . ومساحة وتنوع نغماتها(٢)



الهوامش :

(١) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل .

(٢) كنا ما نزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة \times التي ابتكرناها للاشارة الى فاصلة وسيطة بين فاصلة نصف الرافعة وفاصلة الرافعة العادية .

افصل الثالث

عن آلة البون عمن المهرين المحرين
وهو الآلة الموسيقية التي يسمونها النفير

المبحث الاول

الفكرة التى يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند
قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل
الذى يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذى يقترب
بنوده ، وكثيرا . من شكل النفير ، الذى يستخدمه
المصريون الحديثون

تخيل سكاتشى Scacchi (١) أن البوق عند قدماء المصريين ، كان
ذا شكل يماثل شكل البوق الذى نستخدمه نحن اليوم . وأسس زعمه ،
على نص فى الجزء الحادى عشر من تحولات أبوليوس :

"I bant dicati mango serapi tibicines, qui, per obliquum calamum ad
aurem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو المزمار المخصصون للاله سرابيس العظيم ، كانوا يرددون على
النفير المائل المحتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون
النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » . ولكنه فسر الكلمات :
per obliquum calamum

بكلمات : « بواسطة بوق موقوف »

ثم يذكر أن العبارات الآتية :

"dextra^(٢) familiarem templi dei que * modulum frequentabant"

❖ واضح للقارىء أن هذه الكلمة لم ترد فى النص اللاتينى السابق .
(المترجم)

تعنى أن الموسيقيين • باطالتهم أو تقصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا ينوعون من نغمات الحنهم •

ومع ذلك فلو أن سكاتشى قد عرف وقتها أن النغير عند المصريين المحدثين يكاد يماثل آلة النغير التى نستخدمها ، وأنه بالمثل يتكون من قصبة معقوفة ، لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النغير قد انتقل ، بشكل مباشر ، من المصريين القدماء الى المصريين المحدثين ، بل لعله كان سيعرف ، بعد أن يستمع مثلنا الى آلة النغير ، أن هذه الآلة تنسب الى النوع نفسه من الأبواق التى كان ينفر من سماعها أهالى ليكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس لأنهم يجدون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذى يشبه بشعره الأحمر ، عبقرية أو جنية الشر عندهم : **طيفون** ، التى كانوا يرتعدون منها رعبا •

وبقدر ما لا يجد المرء ما يفريه بأن يتفحص ما ان كانت هذه المقابلات أو المقارنات ، التى كان القدماء المصريون يقدونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه. فاننا لن نسعى ، بالمثل ، الى التدليل على ضعف الأساس الذى تنهض عليه مقابلات أو مقارنات سكاتشى : فضلا عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العبء آخرون ، ومن بين مواطنيه أنفسهم (٣) ، لكننا نكتفى ، ببساطة ، بوصف آلة النغير ، ما دمنا لا نريد قط أن نحسد ما سوف يطلقه القراء العلماء (المتخصصون) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع اجابة لمثل هذا السؤال • وفيها يؤكد سكاتشى (Myroth. 3, Cap. 54) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهى البوق ، كانت مستخدمة أيضا فى مصر القديمة مستندا فى ذلك الى كلام أبوليوس فى الجزء الثانى من كتابه (**المسخ**) **Metamorfosi** - (وهو فى الحقيقة الجزء الحادى عشر ، اذ أن المؤلف قد قرأ الرقم (١١) على أنه رقم (٢)) • والذى يحدثنا فيه عن حفل القربان الذى كان يقام تكريما للربة ايزيس : « وأقبل عازفو البوق » ، (كلمة « عازفو البوق

Tibicines ، لا توجد بهذا المعنى تماما فى هذا الموضع من النص ، ولكن فى موضع لاحق ، وينبئ قراءة هذه الفقرة على النحو الذى قرأناها به فى الفقرة الأولى من هذا المقال) .

« عازفو البوق المخصصون للاله سرابيس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل المحتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » .

وفى كلامه ايضا « عن البوق المائل » ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينثنى ، وبكلماته الأخرى : « يعزفون باليد اليمنى النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » ، يعنى أن حركة اليد تطول أحيانا وتقصر عند العزف على هذه الآلة .

يقول : « وكانت اليد اليمنى تمد أو تسحب للخلف أنايبب البوق التى كانت الأنغام الموسيقية تنبث منها ، بحيث كان عازفو البوق يتحكمون فى النغمات عن طريق هذا المد أو السحب » .

وهو لا يوضح ذلك فى الصورة الموجودة فى ص ٦٧٤ ، والتى لا يظهر فيها أى انحناء ، ويقول : ان البوق الذى كان مستخدما يشبه تماما البوق المستخدم فى أيامنا هذه ، والذى سبقت الإشارة اليه فى العدد الرابع .

ولذلك نجد ان بارتولينى Bartolini يؤكد أنه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف أن هذا النوع من الأبواق يسهل انحناءه ، وان كان لا يعرف تعبيرا قديما أو حديثا يدل على ذلك : « ورغم أن نبأ تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، الا أن ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتاحت لى معرفته » [هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩] .

ونضيف دعما لذلك أن المرء لا يتعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وأنه لا يوجد من بينها واحد يتشابه لا مع البوق ولا مع آلة النفير التي نستخدمها ، وأول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرفا والذى أطلق عليه اسم سالبينكس أثينايا Salpinx Athenaia أى البوق الأثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم لقرايبتهم. وأضحيانهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شنو - يه ، والثالث هو بوق الغالين ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان يوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تمر من خلاله نفخة العازف ، وكان الغاليون يسمونه كارنكس Carinx ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل بافلاجونيا Paphlagoniens ، وكان فمه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارا بالغ القوة ، وكان القوم ينفخون فيه وهم يرفعونه عاليا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميديين ، وكان أنبوه يصنع من قصب البوص ، وكان يصدر نفخة غليظة ، أما السادس فهو البوق التيرينى Tyrrhenien ، وكان شبيهها بالنايات الفريجية ، وكان فمه مصنوعا من الحديد الزهر ويصدر نفعا حادا ، ويزعم البعض أنه قد انتقل الى الرومان على يد التيرينيين .

حول أول من اخترع البوق ، انظر :

الهوامش :

(١) انظر :

Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati del Padre Filippo Bonanni, della compagina di giesu etc, in Roma, 1722, in 40, p. 49 et 50.

(٢) لو أن سكاتشى كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النحو الذى نقلناه فى مقدمة هذا المبحث ، لما كان قد تخيل مثل هذا الرأى الذى يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، فى هذا النص من « الحمار الذهبى » .
(٣) واليكم ما نقرؤه حول هذا الموضوع فى :

Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni

والذى أشرنا اليه فى حاشية سابقة .

المبحث الثانى

عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التى يتألف منها

تصنع القصبستان اللتان يتألف منهما النفير كلية من النحاس ، وهما يتشكلان من نصال ضيقة ورقيقة من المعدن نفسه ، ملفوفة على هيئة أنبوب ، وتلتحم حوافها الجانبية المتقاربة ، كل منها بالأخرى بطريقة لا تكاد تحس ، ويصنع البوقال وفم الآلة من الحديد الزهر ، ويتشكلان مما من قطعة واحدة •

واذ كان النفير الذى حصلنا عليه قديما فقد وجدناه مرمما فى مواضع عدة ، وقد تعرفنا على هذه الترميمات فى القطع المبدلة وفى اللحامات التى تمت بشكل بدائى خشن والتى تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة ، وهذه ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية ، ولم تكن نحن لنقدمها لو أن الرسم والمفر لم يجعلنا من هذه الترميمات التى تشير إليها أمورا ملموسة ، ولو لم تكن نخشى أن يخلط القارىء المشاهد بينها وبين ما يتصل ببنية الآلة ، وعلى هذا ، فلكى نتفادى الوقوع فى خطأ مماثل ، فإننا ننوه منذ الآن بأن القطع البارزة التى لن تشير إليها عند وصف الآلة ليست - ببساطة - سوى ترميمات •

ويتألف النفير من الأجزاء نفسها التى تتكون منها آلة النفير عندنا : فهناك الفرعان A ، a 1 (١) ، والمشتقتان P ، وفتحة البوق C ، والعقد الخمس ، n , n , n , N , N ، والبوقال والف e , E ، والمصابات B والحلقات X •

ويبلغ الطول الاجمالى للآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من e وحتى النقطة Ω ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحة CC الشكل 13 نحو ٩٠٨ مم ، فإذا ما استبعدنا البوقال فان هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات .

ويدعم كل واحد من أجزاء القصبة ، التى ينبغى أن يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الآخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، ملوية وملحومة عند أعلى الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء أن يرى فى الحلقات الخمس N و N و n و n و n ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول A ، عند الموضع m ، وتكاد تكون متساوية دعامات الحلقات أو العقد N و n و n ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى m من الفرع A ، وقل أن تبلغ ٢٧ مم ، لكن دعامة العقدة N من الفرع A أكبر بقدر طفيف اذ تبلغ هذه ٣٤ مم ، ومع ذلك فان دعامة العقدة n من الفرع A أكبر حجما بكثير من ذلك ، اذ تبلغ ٧٠ مم . وفيما عدا المواضع التى توجد بها هذه الدعامات ، وفيما عدا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع n وتنتهى عند النقطة Ω يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة . فلا يزيدان عن أحد عشر مليمترًا .

وبعدا من قمة الدعامة m حتى العقدة N من المشنقة p ، التى يدخل فيها الفرع الأول A . نجد لدينا (طولاً لكل هذا الامتداد) ٤٨٥ مم ، ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المشنقة P ، تحت العقدتين N و n ، مقياساً من الداخل ٦٣ مم ، أما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم .

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من العقدة حتى حافة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم ، ويبلغ سمك محيطها حتى العقدة n ١٦ مم وبتدأ من هذا

المكان يمضى الأنبوب متسعا حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان ، وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فتحته عند الموضع Ω الى ٧٠ مم . وتزود حواف هذه الفتحة كذلك ، فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس .

وقد استبعدنا ، فى كل الأطوال التى قدمناها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به ، ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر ملليمترا .

ويتشكل البوقال من أنبوب E ومن فم e (٢) ويزدان الأنبوب E بعدد بعينه من النتوءات فى الجزء الأكبر من طوله (٣) ، علوا . أما الجزء الأسفل منه فلا توجد به زخارف مماثلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم . ويتخذ الفم من الخارج شكل قبة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلى . ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم (٤) أما فجوة الوسط ، والمتخصصة لاستقبال طرف اللسان عندما ينفخ العازف فى البوق ، فلا يزيد قطرها عن ١٧ مم ولا يتجاوز عمقها سبعة ملليمترات ، أما الثقب الموجود فى وسطها (٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق قسبة البوقال ، ثم من هناك الى أنبوب الآلة ، فلا تزيد سعته عن ملليمترين .

أما العصابة B (٦) فقيطان من الحرير أو القطن تمر من خلاله حلقات صغيرة X من النحاس ، توجد وسط المنحنى الذى ترسمه ، داخليا . كل واحدة من المشنقتين p و p ، وتلتحم هذه الحلقات بصفيحة أو رصيعة من النحاس تلتحم بدورها فوق الأنبوب ، وتعلق العصابة الى رقبة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه ، أو على ظهره ، حين لا يكون قائما بالعزف .

ومهما يكن من ضالة ثقب فم النفير ، فإن العزف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك . ونستطيع أن نحصل منها على نغمات

غليظة تماثل نفمات البوق السيمفوني ، ونفمات بوق الصيد ، كما يمكننا كذلك أن نحصل منها على نفمات حادة تماثل تلك التي نحصل عليها من أبواقنا وإن تكن أقل مدعاة للنفور ، وبإيجاز شديد فإن بالمستطاع تنويع نفمات هذه الآلة على نحو ما نفعل ببوق الصيد ، عندما لا نستخدم اليد في المزف عليه ، وإنما بادخالها (اليد) في فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين أنصاف النوتات ، ومع ذلك فيلزم المصيرين الكثير كيما يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النفمات المتباينة ، لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه ، في الاحتفالات الرسمية الكبرى ، بعض النفمات الحادة . وفي الحقيقة ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة ، ربما ، أن نسمع منه نفمات أخرى ، وسط الضجيج الذي يذهب بالآللاب ويشتت كل انتباه ، والصادر عن هذا الحشد صاحب من الدفوف والطبول من كافة الأحجام والأنواع . وكذا من الصنوج والمزامير التي تختلط نفماتها المتفجرة والمدممة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى التي تشارك في مثل هذه الاحتفالات .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
- (٢) اللوحة CC ، الأشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .
- (٣) الشكلان ١٣ ، ١٤ .
- (٤) الشكل ١٥ .
- (٥) الشكل ١٥ .
- (٦) الشكل ١٣ .

الفصل الرابع

جَمْعُ النِّسَاءِ الْمُهْمَرِّ ذِي النِّفَارِ

والذي يطلقون عليه في العربية اسم
صفارة أو شبابة

المبحث الأول

حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات

يجد المرء نفسه في اللغة العربية ، أقل حيرة بكثير عنه في اللغة الفرنسية ، حين يتصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئي لكلمة ما ، وبالتالي اكتشاف الدافع الذي أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذي يراد الإشارة إليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، مثار جدل بين المتبحرين فيما إن كانت كلمة *flute* (فلوت أو ناي) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية فستولا *fistula* التي تعني *trouée* بمعنى : الفتحة ، أو الفرجة ، أو أنا قد أخذناها عن كلمة *fluta* (فلوتا) وتعني الشلن أو الجللكا الكبيرة* ، إذ أن الناي طويل كهذه السمكة ، وله مثلها العديد من الثقوب التي تشغل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا المنوال في العربية ، فالأسماء المصدرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تشتق عن كلمة جذرية . فالاسم *صفارة* يأتي من الفعل *صفر* بمعنى أحدث صغيرا ، أو أحدث نفة بصغيرة ، كما أن الاسم *شبابية* يجيء من الفعل *شعب* ، أي زاد في عمره ، (كبر) ، كما تعني أيضا *الشباب* وكذلك *اللى* لم يبلغ بعد سن *النضوج* ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول *صفارة* هو اسم نوعي يمكن أن يطلق على كل صنوف النايات ، أما كلمة *شبابية* فاسم شخصي يميز من بين كل صنوف النايات الأخرى ، تلك الآلة التي نتناولها بحديتنا . وبدل هذا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناي

* صنف من الأسماك يعيش في المياه العذبة والمالحة . (المترجم)

صغير ، أو صافرة* ، وهذا هو حال الشبابة فى واقع الأمر ، فهى تشبه صافراتنا بدرجة كبيرة ، اذ يماثل فم هذه نظيره فى تلك تماثلا تاما ، كما أن بقية جسم كل منهما لا تختلف ، هنا وهناك فى الشئ الكثير .

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب اسطوانى الشكل من خشب البقس أو من العاج تتخلله ثقب سبعة ، دون أن يدخل فى هذا العدد ثقب فتحة الفم وثقب الضوء وثقب الساق أى الفتحة السفلية ، أما الشبابة فتصنع من سلامة واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالعقدة التى تفصلها عن السلامة التالية ، وتسد هذه العقدة ، التى لا تنقب قط أنبوب الآلة من أسفل Ω (١) وتتخلل الشبابة ثقب سبعة من الأمام ، وثقب واحد من وراء دون أن يدخل فى هذا الحصر ثقب الضوء L (٢) وثقب فتحة الفم E (٣) .

أما الجزء العلوى (أى الطولى من ناحية فتحة الفم) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف فمخروط على هيئة سن ريشة ، بامتداد يبلغ ٣٦ مم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسلك اللازم لملء كل سعة أو فراغ قسبة البوص ، بدءا من فتحتها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء L (٤) . وهذا الطرف الخشبي مخروط ، بدوره ، من الخلف ، على هيئة سن ريشة ، بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لعقدة البوص التى خرطت بدورها على هذه الشاكلة ، وفوق ذلك ، يسطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يترك بينه وبين جدران قسبة البوص المتخذة شكل منح ، فراغا كافيا(٥) تستطيع معه نفخة العازف ، التى تسلك طريقها عن طريق منقار الآلة ، أن تمضى لتصلطهم بالضوء L (٦) ، بما يؤدى الى تردها . والى

انعكاس هذا التردد في أنبوب الآلة ، وهذا هو ما يشكل فتحة الفم . وهناك
ثقب ، رباعي الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ مم ، من الطرف العلوى من قصبة
البوص ، وعلى المقدمة عند الموضع L (٧) يمتد ، أخذا كذلك فى
الاتساع بالنسبة لسمك الخشب وحده بعض الشيء من الناحية السفلية ،
هو ما يطلق عليه اسم الضوء .

ولا بد أننا قد رأينا من ذلك كله أن للصفارة علاقة شبه كبيرة
بصافراتنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٦ .
- (٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٥) الشكل ١٧ .
- (٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ .

المبحث الثاني

حول نسب وإبعاد الصغرة وأجزائها

يبلغ طول الصغرة ٣١٤ مم ، أما سمكها فيمضى مستدقا من أعلى الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء L الى ٢٣ مم (١) ، ولا يعود هذا القطر ، أسفل الثقب 7 ليزيد عن عشرين ملليمترا ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد انتفاخ صغير ، تكونه العقدة التي تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية . □

وقد قلنا من قبل ان الفم مخروط (مبرى) من الحلف على امتداد ٣٦ مم ، وهكذا ، فحيث قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذي تم انتزاعه ، حتى منتصف سمك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنقار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء L الذي اشرنا اليه .

أما القصبستان XX ، اللتان نراها تحت الفم فتؤخذان من خيوط غمرت في القطران الذي يستخدمه صناع الأحذية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم يلصقا هناك الا لأن قصبه البوصة قد تشققت في هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشقق من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع ثقب الضوء ، الرباعي الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، ويملأ بنحو خمسة ، ويتوغل هذا الثقب في داخل القناة ، ومع ذلك فيبدو أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تفضى الى السطح ، وتكون هذه الفجوة في البداية من نفس اتساع الثقب ، ثم تظل

تتسع بعد ذلك لتستدير على نحو ما ، من أسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلى الى أسفل ، تسعة ملليمترات .

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المنقار B ، ومسافة ٨٣ مم من الفجوة التى تشكل نهاية الضوء L ، يوجد أول الثقوب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويبعد كل واحد منها عن الآخر خمسة عشر ملليمترا ، وقد اشرنا الى هذه الثقوب بالأرقام 1, 2, 3, 4 ، 5, 6, 7 طبقا لانتظام هذه الثقوب من أعلى الى أسفل ، وبالتالي فان أقرب هذه الثقوب الى الطرف السفلى للآلة هو ذلك الذى يحمل رقم 7 ،

ويقع على مسافة ٩ مم من المقدمة و ١٧ مم من الطرف السفلى Ω . وفى الوجه المقابل تماما لهذه الثقوب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقوبين 1, 2 ولكى يحددوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه الى قسمين متساويين ، كما حدث فى حالة المزمار ، وذلك بواسطة خط دائرى أحدث فوق السطح الخارجى للأنبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، اشرنا اليه بالرقم 8 .

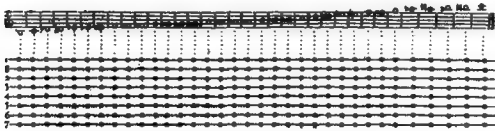
الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم 16 .

المبحث الثالث

حول جنول وتنوع ومساحة نغمات الصفاة

يجد المرء بمضى الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة يمثل هذه البساطة أن تردد مثل هذا العدد من النغمات المختلفة ، وأن تحدث بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة ، على نحو ما تفعل هي ، درجات دقيقة أو ظلالات بالغة التقارب لتمام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته ، ولم تكن ، نحن ، لنستطيع أن نقنع أنفسنا بذلك ، ما لم نواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نغم بتجريب ذلك بأنفسنا . وعلى الرغم من أننا لسنا بالغى التمرس بفن العزف على الناي ، فإننا لم نلق أية صعوبة في تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل أننا ، زيادة على ذلك ، قد نجحنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، في الوصول إلى جدولها النغمي ، الذي دوناه ، والذي تقدمه فيما يلي :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغي أن تؤخذ هذه النغمات على أساس المعيار النغمي لمزامارنا الصغير ، الذي وجدنا الصفاة على علاقة شبيه وثيقة به .

الفصل الخامس

جمعة الغدوت (الفترة السابعة) بالعربية: الناي

المبحث الأول

حول الأنواع المختلفة من آلة الناي

ليس هناك ، من بين كل آلات النفخ الشرقية ، ما يفوق الناي شهرة ، بل لقد نتجاسر على القول بأن ميناندر كان يقصد هذه الآلة نفسها في هذا البيت من مسرحيته ميسينا^(١) .

لست أشك أنني عرفت على الناي العربي

وقليل من الآلات فقط هي التي يمكن أن يتفرع عنها هذا العدد من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشبوع ، فهناك صنوف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بعدد المقامات الرئيسية ، فللدراويش أو (الفقرا) نوع الناي الخاص بهم ، كذلك فللمتسولين نايمهم ، ولللاتية بالمثل نوع بعينه يستخدمونه في حفلاتهم الموسيقية ويفضلونه على ما عداه من صنوف الناي ، وإن كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى في مناسبات معينة ، ولو بقصد التدريب ، وإن كنا ، نحن ، لم نصادف في القاهرة موسيقيين جمعوا عندهم كل هذه الأصناف ، ونادرا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناي^(٢) ، بل إن محمد كاشوه ، وهو أmeer موسيقى مصرى يعزف على آلة الناي ، يعترف بأنه لم يجرب ما يزيد على ستة إلى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وإن النوع الذي تدرب عليه أكثر من غيره هو الناي شاه (وهو الاسم الذي يطلقونه على الناي الكبير) ، والناي كوشوك (كوجوك) ، والناي سفرجه^(٣) ، والناي المطلق ، والناي جرف (أي الناي الصغير) ، والناي الحسني^(٤) ،

ونخلص من ذلك بطبيعة الحال ، إن هناك أنواعا عديدة من الناي ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع - هو - أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلاريب ، ناي أبنان ، ناي شاه منصور ، الناي العراقي (أو الناي البابل) أو المدوزن على مقام العراق) ، ناي نه ونيم أى ناي التسعة ونصف (٥) ، ناي ده ونيم أى ناي العشرة ونصف (٦) ، سياه ناي أى الناي الأسود أو البوصة السوداء ، ناي صفر ، أى الناي الأصفر ، ناي قره (٧) ، ناي داود ، وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضروري أن نقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فإن الاسهاب والتقصي قد يكونان هنا ضئيل النفع ، ما دام بمقدورنا أن نصنف هذه النايات جميعا في صنفين :

الأول ، هو النايات المثقوبة ثقوبا سبعة ، والثاني هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويمثل الفرق في أطوال هذه النايات مع غلظة النغم أو حدته (خفوته أو جهارته) ، والذي دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، واذ قد شرحنا كل ذلك في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر فإن بمقدور كل قارئ أن يكون لنفسه فكرة دقيقة عن كل هذه الأنواع من آلة الناي ، بل وعن كل الأصناف المحتملة (أى التى ربما لم يصل إليها علمنا) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حدث ، لجرنا إلى تكرارات دائمة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفى بأن نصف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

الهوامش :

Menandri, Fragm, gr et lat

(١)

(٢) ليس لمس ثقب هذه الآلة هو وحده الذى يؤدى الى ارتباك الموسيقيين العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهناك صعوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هى معرفة التون أو المقام الذى دوزنت عليه هذه الآلة ، وحيث أن لكل تون أو مقام سلمه النغمى الذى يختلف عما للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلا بد من معرفة السلم النغمى الخاص بالنائى الذى يراد العزف عليه ، وقلة هم أولئك الموسيقيون - بل لعله ليس هناك موسيقى واحد على الإطلاق ، غريباً كان أو مصرياً - الذين يستحذون بشكل كامل على فن العزف على كل هذه الأنواع المختلفة من الناياب ، وليس هذا بالأمر العسير على التصور إذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التى قدمناها عن هذه الجداول الموسيقية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . وإذا كان الناس فى الشرق ، قد غيروا فى آلة الناي ، فى الشكل أو البنية بمثل هذا العدد من الأنواع المتباينة ، فقد تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذى حدا بالاقدمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هذه شكله الذى يختلف عن شكل الآخرين ، وهى التى كانوا يستخدمونها فى مصاحبة الأنواع المختلفة من ضروب الفناء .

يقول أثيناىوسى فى الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس فى القرون الأولى يقبلون على ما هو جميل وشریف ، فلم يكن كل نشيد أو مزموذ يتلقى من الزخارف الا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحدة من الألعاب العامة المتنوعة نايها الخاص بها ، مدوزنا على مقام هذه الأغنية أو المزموذ ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقابلات طبقاً لاختلاف النايات . . الخ » .

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات مثقوبة بستة ثقوب من الامام ، وبثقب واحد من الخلف أكثر علواً عن الثقب الأخرى ، بنحو مسافتين ونصف المسافة . من تلك التى تفصل فيما بين الثقب الثلاثة الأولى (كمجموعة) وفيما بين الثقب الثلاثة الأخرى (كمجموعة ثانية) ، ولسنا نستطيع أن نفسر هنا ما نقوله الا بطريقه عامة حيث أن الأطوال والأبعاد فى كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فان المسافات فيما بين الثقب تختلف بالنسبة نفسها التى تختلف بها هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك . وسوف يتحدد ، بقدر أكبر من الدقة ، الموضع الصحيح لمثل هذا الثقب حينما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات .

(٤) هذه النابات الثلاثة الأخيرة تتقبها ثمانية ثقب : سبعة من الأمام
وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير الى أن الأمر هنا يتصل بصدد السلاميات التي
ينبغي أن تتكون منها قصبة البوص الخاص بهذا الناي ، فقد بدا لنا أن
هذه السلاميات كانت محسوبة (محددة العدد) من قبل المصريين المحدثين .
(٦) لعل الأمر يتصل هنا بسلاميات البوصة ، كما في الناي السابق ،
وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هذا الناي هو نفسه سياه ناي ، لأن كلمة سياه
بالفارسية ، وقره بالتركية يمتيان كلمة : أسود .
« حاشية من وضع المسيو سلفستر دي ساسي » .

المبحث الثانى

عن الناي شاه^(١) أو الناي الكبير المتقوب
بسبعة ثقب ، وعما يشترك فيه مع النايات
الأخرى ، وعما هو خاص به وحده

توجد فى الناي الكبير ، ذى السبعة ثقب ، أشياء يشترك فيها مع
النايات الأخرى ، سواء ذات الثقب السبعة أو ذات الثمانية ثقب ، وهناك
كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد فى نوع سواء • أما الأشياء المشتركة
فى كل أنواع النايات فهى :

١ - أن الأنبوب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البوص يتجه
طرفها الأقل سمكا الى أسفل والأكبر سمكا الى أعلى . طبقا للنسب التى
تقلت عن العرب ، على نحو ما أشرنا اليه من قبل •

٢ - وأن **جول** * المقد قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصة
التي أفرغ لبابها ونظفت لأقصى درجة •

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب انتفاخات وخشونات المقد من الخارج ،
وانما أحدث فيها ، من حولها ، وعن طريق احراقها بعديدة محماة فى
النار ، حز يصل عرضه عادة الى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، فى بعض
الاحيان ، ويكون هذا الحز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من معى الحيوان ،
مطل بتركيبه من الشمع والراتنج ، وملفوف عدة لفات بشكل حلزوني فى

* الجول هو الحاجز القاسم داخل نبات ما • (المترجم)

هذا الحز الذي يملأ سمته هذا الوتر ، مما يشكل ما يشبه حلقة تغطي عرضي المقعدة .

٤ - أن له فم قرن(٢) بالأسود ، يتخذ شكل مخروط مجدوع ، مستدير عند قاعدته ، وينتهي من أسفل بحلق(٣) وظيفته أن يدخل في الفتحة التي في أعلى البوصة(٤) .

٥ - وإن الفتحة ٥ (٥) والقناة C (٦) من هذا الفم تتخذان نفس الاتجاه الذي تأخذه قناة أو أنبوب البوصة .

٦ - وأخيرا أن الثقوب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، لم تثقب الا في النصف الثاني من الأنبوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلى الى أسفل .

ويبقى أن نقول بأن الناي الكبير ليس به ما يميزه (عن غيره) سوى عدد السلاميات والعقد التي تكونه ، بالإضافة الى طول امتداده وامتداد فمه ، وهذه هي الأشياء التي ستكون الموضوع الرئيسي في الوصف التالي .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ .
- (٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٣) الشكل رقم ١٩ .
- (٤) الشكل رقم ١٨ .
- (٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٦) الشكل رقم ١٩ .

المبحث الثالث

حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك فيها ، ٧٤٠ مم ،
فإذا ما أضيف إلى طولها هذا القم ، فإنه يصل إلى ٧٧٠ مم ، وهي في
امتدادها هذا ترسم منحني أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنها
تصنع من أنبوب من البوص يتكون من ثماني سلاميات كاملة هي :
I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدها (٢) ، بالإضافة
إلى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيها (أى طرفي الآلة) ،
ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس V (٣) ، وتكون كل حلقة مع
عقدتها أكثر طولاً ، على نحو طفيف عن تلك التي تليها من أسفل ، ويبلغ
طول السلامية الأولى ١٠١ مم ، والثانية ٩٥ مم والثالثة ٩١ مم ، والرابعة
٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادسة ٨٦ ، والسابعة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ .
ويبلغ عرض الحز وكذلك عرض الرابطة المصنوعة من ممى الحيوان والتي
تلتف حول المقد n نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل عن ذلك بنحو طفيف :
ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجي من واحدة
لأخرى ، هبوطاً ، وتصنع كل واحدة منها اختناقاً صغيراً تحت أسفل
العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك انتفاخاً يستطيل تدريجياً حتى العقدة التالية ،
ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار سلامياتها جميعاً ، ويصل إلى
٢٦ مم ، ويكون قطر السلامية الثانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر
الثالثة فيبلغ ٢٥ مم ، ويكون في الرابعة هو نفسه على وجه التقريب ، ويبلغ
في الخامسة ٢٤ مم ، والسادسة أقل من ذلك بنحو

طفيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ مم والثامنة ٢٢ مم ، وقد تم ثقب الثقوب السبعة الخاصة بالملاس بواسطة حديدة محماة فى النار ، وتشغل هذه الثقوب السلاميات الخامسة والسادسة والسابعة ، وهى مستديرة ، ويصل قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعد الواحد من الثقوب الثلاثة الأولى بـ ٢٢ مم ، ويقع أول الثلاثة على مسافة ٢٧ مم الى أسفل العقدة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ مم من الثالث ومسافة ثلاثة ملليمترات من العقدة التى تليه ، والخامس على بعد اثنى عشر ملليمترا تحت العقدة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ مم من العقدة التالية له ، ويثقب الثقب السابع ، الخلفى ، والخاص بملمس الآلة فى الخلف ، فى نحو منتصف السلامية الرابعة ، بشكل مائل بعض الشيء نحو الجانب الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقوب الأمامية ، ونظرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، ابهام اليد اليمنى ، الذى ينبغى له أن يلامسه .

وهنا شئ يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود منذ أن حدث بالشمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجود أشخاص من بين العرب والمصريين يجدون من الأوفق لهم أن يمسكوا بالآتهم الموسيقية بيدهم اليسرى ، برغم معاداة هؤلاء وأولئك لاستخدام هذه اليد فى مثل تلك الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما ، كان يمسك نايه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بابهام هذه اليد ، لاستحالة أن يفعل ذلك بابهام اليد اليمنى (بحكم موقع هذا الثقب) ، وأخيرا فان كلا من الثقبين هذين يبعد عن العقدة التى تسبقه بمسافة ٢٣ مم ، وعن تلك التى تليه بنحو ٦٣ مم .

ويزود كل طرف من طرفي البوصة ، على نحو ما أسلفنا ، بحلقة ٧ من النحاس ، تنتهي عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اتساع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرها الى ٢٧ مم ، أما الحلقة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم .

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عند أحد قطبيه ، ومنتفخ عند قطره ، ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة B (٤) واحدا وأربعين ملميمترا ، ويبلغ اتساع الحلق أحد عشر ملميمترا ، ويساوى طول قطر الفتحة العلوية ٥ طول القناة C الذى يبلغ عشرين ملميمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكثر انتفاخا ، والأكبر اتساعا من الفم ستة وثلاثين ملميمترا .

الهوامش :

- (١) الشكل رقم ١٨
- (٢) الشكل رقم ١٨
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكل رقم ١٩

المبحث الرابع

حول طريقة الإمساك بالنساي الكبير ، وبالآلات الأخرى
من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول
المجدول النغمي ومساحة هذه النغمات ، وحول خاصياتها
وتأثيرها في الميلودي

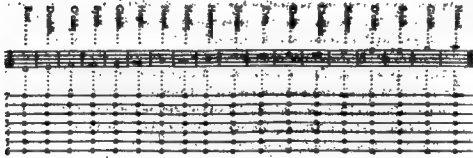
لكي يتم العزف على النساي ، تمسك الآلة الموسيقية باليد اليمنى ،
ويوضع إبهام هذه اليد فوق الثقب الموجود الى الخلف ، وبعد ذلك يبسط
العازف أصابعه بطول الأنبوب من الأمام حتى يبلسغ الثقب الأول بسبائته
والثقب الثاني بوسطاه والثالث بخنصره ، وبعد ذلك يضع إبهام اليد
اليسرى على الخط نفسه الذي توجد اليد اليمنى فوقه ، وأدنى قليلا من
خنصر هذه اليد ، وبعد ذلك تبسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت
أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لأقفال الثقب الرابع ،
والوسطى الثقب الخامس ، والخنصر الثقب السادس .

واذ يكون للآلة طول بعينه ، واذا تكون الثقوب قد عملت في النصف
الثاني من أنبوبها بقصد أن يبلغ فم الآلة فم العازف فان من الضروري أن
تنزل اليد اليمنى ، المسكة بالنساي ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتفاع
المقابل ، للردف الأيسر (من العازف) ، ولهذا يلزم أن تنخفض الذراع
اليمنى حتى عضد الذراع اليسرى ، منبسطة . مع حملها الى الأمام قليلا
وتوجيه الساعد نحو الردف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا الى الخلف ، الذراع
اليسرى ، وينخفض الساعد مع طيه قليلا الى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة
منحنية بميل ، مع الهبوط من اليمين الى اليسار ، واذا تبدو فتحة الفم

مخنية يميل من اليسار الى اليمين ، فان النفخة لا تصل فم الآلة الا مائلة كذلك ، وتمضى لترتطم بجدران قناة الآلة التى تعكسها وتؤدى الى تردها وارنانها .

واذ تكون كل الثقوب مسدودة ، على نحو ما فصلنا ، فان العازف يحصل على النغمة الاولى من الجدول التالى ، وتبعاً لما ان كان يفتح أو يسد هذه الثقوب أو تلك فانه يحصل على النغمات التى سنشير اليها .

جدول ومساحة النغمات فى الناي الكبير



ولعل هناك ما يمكن أن ينطبق على هذه الآلة ، مما ورد فى الأبيات التالية من يوريبديدس (هيلين ، البيت ١٣٦٥ وما بعده) :

« وضحكت الربة كبرىس (فينوس) ، وتلفت فى يدها الناي الذى يصدر نغماً ثقيلاً ، وشعرت بالبهجة لعلوبة عزفه » .

ومع ذلك فليس فى هذا ما يتصل بالنغمات الفليضة ، ذلك أن النغمات من هذا النوع قليلة فى الناي الكبير ، أما النغمات التى يردها فبالغة المذوبة ، حقيقة ، وان تكن مع ذلك مغلفة بطابع شجي مشبوب العاطفة ، بل شهوانى يستهوى سامعيه ، وبمقدور العازف الماهر أن يجتذب لنفسه جمهوراً كبيراً بآلته الموسيقية هذه ، ومع ذلك فحين يعزف المصريون عليها ، يأتى ميلوديتها مضجراً ، يبعث على النعاش .

المبحث الخامس

عن الناي الجرف ذى الثمانية لقوب ، وعن صلة القربى
التي تربطه بالناى شاه ، عن شكله على نحو اجمال ،
وعن الأشياء التي لا تتصل به بصفة اساسية والتي
لا تبدو سوى أمور عارضة

كل ما فى الناي الجرف^(١) ينبنى عن آلة من نوع مماثل لنوع الآلة
السابقة ، فلاسما وشكلها وبنيتها علاقة شبه ، بالآلة الأولى ، تبعت على
الدعشة البالغة حتى ليظن المرء أنها تنتسب الى النوع نفسه ، ومع ذلك
فان المصريين يجدون فيما بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا ، وهو خلاف قائم
بالفصل ، وان لم يكن هذا الفرق ملموسا تماما فيما يتصل بملبسها أو
كيفية استخراج أنغامها ، فكلما تفحصنا شكل الناي الجرف كلما تعرفنا
على رابطة قريى حميمة تربطه بشكل الناي شاه .

ويصنع أنبوب هذا الناي ، هو أيضا ، من البوص ، ويرسم ، بالمثل ،
فى طوله شكل منحنى غير محسوس ، على نحو ما لا يكون الأمر كذلك
محسوسا فى الناي شاه ، وليس له فى كل امتداده سوى أربع سلاميات
كاملة ، بالإضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف نقع فى الخطأ لو أنا قد ظننا أن كسل الرباطات التي تحيط
بالناى الجرف نفطى قدرا يماثلها فى العدد من عقد البوص* على نحو مانجد
عليه الأمر فى الناي الكبير أو الناي شاه ، فلا يرجح أن تكون فى بوصة ما
عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذى نجدهما عليه فى الناي .

* يتحدث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة فى الشكل ، وليس عن هذا
الناى على إطلاقه . (المترجم)

الجرف لو أن عددها كان مساويا حقا لعدد الأربطة ، فلا توجد في الحقيقة سوى خمس عقد أشرنا إليها بالحرف n ، أما الأربطة التي ظن المسحيون اربان أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتي تشبه شكل الآلة في واقع الأمر ، فقد عملت بفرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التي تقتسمها الشقوق والصدوع ، التي كان هناك من سعى من قبل الى تلافيتها ، أو تلافى آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بين هذه الأربطة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل إن بعضا منها قد دعمت في المواضع التي بدا فيها الأنبوب وقد أعوزته المتانة ، ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر اتساعا في المواضع التي يبدو فيها تشقق الأنبوب أكبر ، ولا سيما في الموضع الذي تبدأ عنده هذه الشقوق ، إذ أن هذا العيب يسيطر بطول قناة الأنبوب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار الى هذه الأشياء ، لأمكن القاري ، وليست في حوزته آلة تحت ناظره ، أن ينسب الى شكلها ما لا ينتمي قط إليها . ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع في الأوصاف التي قدمت إلينا عن الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحدث دوما أن تكون الآلات الأجنبية التي سنحت الفرصة بملاحظتها ، جديدة تخلو من الترميمات ، وعلى هذا فانه لأمر عسير ، في بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسي عما هو عارض في الآلات التي يكون شكلها مجهولا منا والتي نراها لأول مرة ، بل انه ليستحيل علينا - حتما - أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء الا بالعين المجردة ، أو عندما لا نتفحصها الا ظاهريا وهو ما يحدث في غالبية الأحيان . ومهما يكن من ضالة شأن موضوع ملاحظتنا ، حين نفعل ما في وسعنا للإشارة إليه ، فلا بد أن نبذل فيه اهتماما جادا ، والا فسنعرض أنفسنا بفعل احمالنا الى أن نتهم بالجهالة وعدم الاخلاص ، وإذا

كانت التفاصيل التي دخلنا في اوصافها في بعض الاحيان ، عديمة الجدوى ، فقد كانت أكثر وجوباً حتى تتفادى الأخطاء كما أنها كانت - على الأقل - ضرورية حتى نستطيع أن نعقل اوالية (ميكانيزم) بنية هذه الآلات . وأن نحكم على خاصيات نغماتها وكذلك على اتلافها النضى . ويعرف الصناع كم من التغيرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيها - في التأثير الذي تنتجه آلة ما - أوهى الاختلافات في أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أى جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك فسنبقى دوماً مخلصين للقاعدة التي فرضناها على أنفسنا ، ألا نقدم تفسيراً إلا للأمور الجديرة بذلك ، وألا نشير إلا إلى تلك التي تستطيع ، بسبب أصالتها أو غرابتها ، أن تثير الفضول ، ولذلك فسنكف عن الحديث عن الأربطة التي لم توضع على الناي الجوف . إلا لتغطية عيوب عارضة ، ولن نشغل أنفسنا إلا بأشياء تنتسب أساساً إلى شكل وبنية هذه الآلة .

الهوشت :

المبحث السادس

حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولته الموسيقي

يتكون الناي الجرف من طرف قصبة بوص ، تمضى متسعة تدريجيا من أعلى الى أسفل ، ومن فم قرن على شكل مخروط كروي الشكل مجدوع عند قمته ، ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ مم ، ويبلغ طولها مع الفم ٤٨٨ مم ، ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلى الى ٢٥ مم ، ويصل من أسفل الى ٢٣ مم .

وأصل الرباط الأخير ترق البوصة بلا جدال كيما توضع فيها حلقة من النحاس ، على نحو ما نرى في الناي الكبير ، ولكنها مع ذلك تكون منفصلة فيما هو مرجع ، عن آلة الناي الجريف التي تقوم الآن بوصفها . وفي هذا الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٠ مم ، وقد صنع فم الناي ، كما هو الحال في الناي شاه على وجه التقريب ، وإن يكن شكله أقل كروية ، ويمتد بشكل أكثر استقامة (أى أقل تقوسا) ، على هيئة مخروط ، وكان يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجدوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت ، ويبلغ طول هذا الفم ، بما في ذلك الحلق الذي يشكل جزءا منه ستة وعشرين ملليمترا ، ويبلغ قطر الجزء الذي يشكل قاعدة للمخروط أربعة وثلاثين ملليمترا ، أما الجزء المجدوع ، وهو كذلك قطر قناة الفم فتسعة عشر ملليمترا .

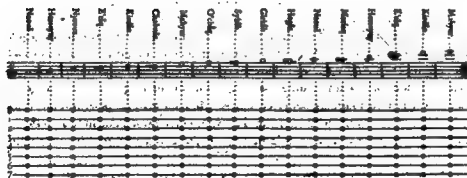
وقد نقتب ثقبو الملامس على السلاميات الثانية والثالثة والرابعة ،
وهى مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية ملليمترات ، وقد اصطفت الثقبو
الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، فى خط واحد ، يقسم السطح الأمامى للآلة الى
قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل
من الميسور بلوغه ببصر اليد اليسرى ، والذي ينبغي أن يسده ، وعن يمين
هذا الثقب ، يرى ثقب آخر ولكنه مسدود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستخدم
نفس الاستخدام الذى كان للثقب السابق ، عن طريق شخص ما كان يمسك
بهذه الآلة باليد اليسرى ، مثلما فعل نحن (وان يكن هذا أمرا مضادا
للعادة المتبعة بين المصريين والشرقيين عموما) ، مما كان يؤدي ، بالتالى ،
الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك الثقب الأخرى ، الا بأصابع
اليد اليمنى ، أما عن الثقب الثامن ، الموجود الى الخلف فانه يسد عن طريق
إبهام اليد التى تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا عن
النأى شاه .

ويقع أول الثقب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوى
للأنبوب ، وعلى مسافة ملليمترين من العقدة التى تليه ، أما الثقب الثانى
فيفق على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول ، والثالث على مسافة من الثانى
مساوية لهذه ، والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن
الرابع مسافة ٢٢ مم ، وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس ،
أما الثقب السابع ، المثقب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق
وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من البوصة ، كما يقع الثقب الثامن ،
الموجود الى الخلف ، على مسافة ١٨٢ مم من أعلى الأنبوب أو القصبة ، و ٤٣ مم
من العقدة الموجودة فى أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما فى هذا النأى ، ذى الثمانية ثقبو ، يماثل كل

ما لاحظناه في الناي الكبير ذى السبعة ثقب ، سواء فيما يتصل ببنيته ككل
أو في ترتيب وأطوال أجزائه ، لكن الثقب السابع ، وحده ، الواقع عند
المقدمة ، والذي يسدونه ببصر اليد اليسرى ، هو الذي يتسبب ، فيما
يبدو ، في كل الفروق التي لاحظناها في استخراج النغمات أو تعيين
الملامس ، وهو الأمر الذي نستطيع أن نصل فيه إلى قرار عن طريق تأمل
الجدول النغمي التالي :

جدول ومساحة نغمات الناي الجوف



الفصل السادس

محمول فليس في النوع من الناي الحقل (أو الرعي)

الذي يسمونه في العربية بالأرغول

المبحث الأول

حول طابع ونمط الأوغول^(١) ،

وحول أصل وزمن ابتكار الأوغول ، واسم مبتكره

لو أن حكمنا على الأوغول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل انسان لا يعرف عنه بعد سوى صورته ، فقد يكون عسيرا علينا أن نقتنع بأن هذه الآلة الموسيقية من صنع فلاحين خشنيين ، ريفيين وأنصاف متوحشين ، كما هو عليه حال فلاحى مصر المحدثين ، هذا البلد الذى ظل فيه الانسان يحيا خاملا منذ قرون عديدة ، داخل هوة اشد الجهالات بلاهة ، وأكثر ضروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فانه لشيء قمين بأن يسترعى انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التى للآلات المستخدمة فى هذا البلد ، فى مجال الفنون ، والتى ظلت بعيدة عن أن يتناولها تعديل من أى نوع يأتيها عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا هذه البساطة فى رأينا ، ومهما تكن خشونة اليد العاملة التى تصنعها ، عن أقصى درجات الكمال الذى بلغته الفنون قديما فى مصر ، والتى زالت عنها اليوم ، ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، فى مجالات الفنون التى ترجع الى عصور ضاربة فى القدم ، ميزة من مميزات الكمال ، ومن أكثرها صحة ، فإذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها فى أشياء كثيرة ، فلا يجوز لنا أن ننسبها الا الى لامبالاة المصريين الطبيعية ، والى نأيهم عن كل ضرب من ضروب التغيير . ذلك أن الانسان لا يستطيع ، دون جدال ، عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، وبقدر أكبر من التوفيق والاستيعاب

أن يقيم آلة موسيقية أكثر جمالا وتناسبا ، ويوحى شكلها فى مجمله .
بهارمونية تفوق ما توحى به آلة الأرغول هذه .

وعندما نقارن الأرغول بالآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، فإن
هذه الآلة لا تخلى مكانها لأية واحدة منها ، طالبة إليها المذخرة ، ومن جهة
أخرى ، فليس مرجحا قط ، ولا هو ممكن كذلك . أن ينشأ هذا النوع من
الآلات عند شعب عاطل عن الذوق ، فى مجال فنون الترفيه ، وفى عصور
انحطاط وجهالة .

لقد كانت النايات المصنوعة من البوص على غرار هذه (٢) وكذلك
النايات المزدوجة ، والنايات الوترية (أى الفردية) ، وغير المتساوية ، معروفة
فى العصور القديمة ، ولكن ابتكار الناي ذى القصبات العديدة غير
المتساوية (٣) قد تاه فى ظلمات الأزمان ، حتى لقد أعطاه الناس أصلا
أسطوريا (٤) ، فنسبوه الى الإله بان (٥) ، وهو واحد من أقدم آلهة مصر .
صحيح أن هذا الناي قد صور لنا باعتباره مكونا من سبع قصبات غير
متساوية (٦) ، وأن الأرغول لا يتكون الا من قصبتين ، وأن كل نشمة فى
الناي الأول - ناي الإله بان - تصدر عن قسبة بعينها (٧) فى حين تكفى
قسبة واحدة هنا كى تصدر نغمات عديدة ، وهو أمر يفترض وجود فن بالغ
الكمال فى هذه الآلة الأخيرة ، كذلك نسب الى سيلينا* اختراع ناي ذى
قصبات متعددة ، وإن لم يحدد لنا علدها (٨) ، كما نسب الى هاوسيفس (٩)
ابتكار ناي كانت قصباته العديدة تلتصق الى بعضها البعض بفعل الشمع ،
كما يذكر دافنيس* (١٠) Daphnis باعتباره مبتكرا للناي الرعوى :

* اله المرامى والغابات عند الفريجيين وأبوياخوس من الرضاة
* دافنيس شاعر صقلى ينسب اليه ابتكار الشعر الرعوى (الترجم)

وبإيجاز ، فلسوف نسهب كثيرا اذا ما شئنا أن نتذكر كل أسماء من عكفوا على تطوير الناي ذى القصبات العديدة بغية الوصول به الى مرتبة الكمال .

وليس هناك ما يدعو لأن نتحدث عن الناي المزدوج الفنى كان الفريجيون يستخدمونه فى اغنياتهم على شرف كيبييل^(١١) * Cybèle ، وقد عرف هذا الناي كذلك ، وقد كان مقنونا ومصنوعا من خشب البقس ، عند الفريجين ، وعرف عند قدماء المصريين باسم فوقتكسى ، وكان يصنع هناك من نوع من نبات اللوتس الفى ينمو بصفة خاصة فى أفريقيا ، ويدور الحديث هنا حول ناي مزدوج مصنوع من البوص ، قصبته مستقيمتان وغير متساويتين ، أما فتحة نفخه أو فمه فليست سوى شق أو صدع يتم احداثه عن طريق احداث قطع طولى فى كل سمك البوصة ، دون انتزاع شئ من جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسين يفتح مررا لنفخة العازف التى تؤدى لاحداث النفحات ، وتلكم هى الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة عند الأقدمين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بأقلام الغالبية من المؤلفين الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع أمرؤ أن يتجاهلها أو ينكرها أو أن يسئ الظن بها ، فثيوكريت Théocrite لا يدع مجالا للشك حول استخدام النايات المزدوجة الرعوية عند الأقدمين ، فهو يتحدث عنها بمبارات ايجابية ، لا لبس فيها^(١٢) ، وكان يطلق عليها اسم **النايات التوائم** أو **المتزاوجة** ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا ان هذه النايات الأخيرة تتكون من قصبات عديدة تلتصق الى بعضها بالشمع على غرار ناي بان^(١٣) ،

* ابنة السماء (اورانوس) وجييا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وبتون وبلوتون وجونون ، كما تذكر الميثولوجيا القديمة - المترجم .

وليست عبارات *نونوس* في ديونيسيياته *Dionysiques* عن هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعها جلد العنزة ، وأعطوا للآخرين الناي المزوج حتى لا أهيج غضب فوييوس *Phoebus* لأنه ينفر من النضات التي أحدثها بناياتي » (١٤) ، ويتحدث أوفيد يوس عن ناي رعاة يتكون من قصبتين غير متساويتين (١٥) ، وهذا دافنيس ، الذي ينتمى أصلا الى صقلية ، والذي ذاع صيته على لسان الشعراء باعتباره مبتكرا للناي الرعوى (١٦) ، يجرح في يده ، كما يروى لنا ثيوكرت ، بواسطة شططية بوص ، حين أراد أن يصنع نايًا . ويحدثنا بروبرتوس (١٧) *Propertus* عن آلة من هذا النوع يشير إليها باسم *البوصة المتساوية* ، ويطلب هارمونيد *Harmonide* في مؤلفه (١) لوسيان (١٨) ، *Lucien* الى تيمائوس بينما هو يروجوه أن يعلمه فن العزف على الناي ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نضات ميلودية عن طريق تمرير نفخة هواء من فمه ، من خلال لسان صغير (١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها مماثلة ، تبرهن لنا جميعها أن الأقدمين قد عرفوا الناي المزوج المصنوع من البوص ، والذي نراه اليوم مستخدما بين الفلاحين وهم مزارعو مصر اليوم تحت اسم *الأوغول* ، وليس من الضروري ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف الى الشهادات السابقة ، لكي ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافي ، وهكذا يتضح أن الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ العصور القديمة ، والضاربة في القدم .

فهل نريد أن نعرف الآن الى أي عصر من العصور يعود الناي الذي نحن بصدد الحديث عنه ، ومتى تم ابتكاره ؟

إن أبلونيوس لم يكتف بالاشارة الى هذا الناي ، وإنما قد فسر لنا كذلك التأثير الخاص لنضات كل واحدة من قصبتى البوص غير المتساويتين ، وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نغمات الأرغول ، قد جمعه أبوليوس ، على نحو ما ، محسوسا بفعل طنين الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا ذلك ، ولهذا السبب فلسنا سعداء عندما نضطر الى ترجمته (لأن كلامه يفقد الايقاع الذى له فى لفته الأم) ، يقول أبوليوس (٢٠) : « كان هيجانيس ، والد مارسياس ، هو أول من جعل آلتى ناي ترددان أنغامهما بواسطة نفخة واحدة ، وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نغمات حادة عن طريق مخرجين الى اليمين والى اليسار ، كانت (أى النغمات) تشكل بتزاجها مع طنين الناقوس * نوعا من الهارمونية ، ولم يكن يموزنا سوى هذا الوصف حتى تجلو أضواء الوضوح كل ما انتهينا من قوله حول قسم أصل الأرغول ، وما نحن أولاء نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح الى حوالى عام ٣٣١٣ من عامنا الحالى (١٨٠٢) ، فمن المعروف أن هيجانيس قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا (٢١) على نحو التقريب ، وبمعنى آخر فإن هذا يجعل ما دفننا إليه شكل هذه الآلة لأن نحدثه أمرا لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اختراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل صاحب عبقرية أنفجتها المعرفة وذى مزاج راق ، ولد فى عصر يزخر بالأحداث الكبرى ويزدهم بمظلماء الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس عن هذا الأمر ، يظل التاريخ والوقائع بالنسبة لنا المحول الرئيسى ، وليس ما يرثيه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق صفة المشنونة (٢٢) على قرون كف الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو نافع ومفيد ، وأهملوا - فى الوقت نفسه - ما لم يكن ترتجى من ورائه سوى المتعة وحدها ، وفى هذا نتعرف على مبدأ قدماء المصريين ، هؤلاء القوم

* تصاحب نغمة الناقوس الغليظة اللحن الرتيب الذى يصدر عن الأرغن . (المترجم) .

المشهود لهم بأنهم أكثر أمم الأرض حكمة وأغزرهم ثقافة وعلماء ، فى العالم القديم كله ، اذ كان هؤلاء يوقفون تقدم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات المبقرية ، عند تلك النقطة التى يندو فيها التقدم فى هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذاك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون الى استخدام الانجازات فى غير الأغراض التى جاءت هى كضرورة لا محيص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجحفا بسعادة فى هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتاكيد ، ان يعد عصر هيجانيس خشنا لأن المصريين أوقفوا تطوير نعمة الناي عند هذا الحد(٢٣) ، أو لأن الناي لم يكن يتخلله كل هذا العدد من الثقوب(٢٤) ، أو حتى لأن العزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة(٢٥) . فلقد كان المصريون والكلدانيون والفريجيون والفينيقيون ، عندئذ وبالفعل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم فى مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأوا بالغ الكمال ، بل لعلها كانت قد وصلت عندئذ الى الدرجة التى تتحقق فيها سعادة الشعوب دونما حاجة الى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى الا أن أبوليوس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة فى القدم تحيزا مسبقا أعمى من جانبه لمصره هو ، أو قل ان السبب فى ذلك يعود الى جهالة مطبقة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل : ولماذا اذن نتجشم كل هذا العناء من أجل ناي بائس لفلان أشد بؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طيب خاطر ، ومع ذلك فلقد تيقنا ، فى مؤلف لنا من الطبعة نفسها التى لهذا المؤلف ، أنه مخول لنا أن نجتاز تلك الملعود البالغة الضيق ، التى انحصرت فى اطارها ميكانيزمات الفن الموسيقى وممارساته الرتيبة ، وأنه لا بأس بنا ، كلما هيا لنا موضوعنا الفرصة أن نقدم بعض اجتهادات وافكار نافعة ، لكن سائلنا قد يعود

يحتاجنا : وماذا يهنا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية
مماثلة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ واية فائدة يسكن أن يجنيها امرؤ من هذا
الاستعراض لهذه المعارف المتزاحمة ؟ ولم لا تكتفى ببساطة بأن تفسر لنا ،
في ايجاز ، تركيب وبنية الأرغول الذي لن نفيد منه شيئا الا مجرد ما نجنيه
من نسبة الأمر كله الى الحملة الخالدة على مصر * ؟ وفي الحقيقة ، فلمل الأكثر
راحة لنا أن لم نكن قد أقحمنا أنفسنا في هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث
لم نستطع أن نقنع أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى
اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل
الا باعتبارها نصائح وتجارب تخلفها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن
على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وأن علينا
بالتالي أن نسمى لتبديد الغموض ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل
بعادات وممارسات الأقدمين ، فعل أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات
والممارسات يصح فهمنا لمؤلفات المؤلفين من الاغريق واللاتين ، وهم الذين
نقلوا الينا أكثر وقائع هذا التاريخ القديم أهمية ، فعل سبيل المثال فان
ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الأقدمين للنأى الحقل المزدوج ، الذي
يشسبه كثيرا أرغول المصريين المحدثين ، وكذا المقابلات والمقارنات التي
توصلنا عن طريقها الى تحديد التماثل القائم بين هذا النأى الرعوى المزدوج
الذي كان لدى الأقدمين وبين أرغول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى
وقوفنا على هوية هذا النأى القديم - إنما يلقي المزيد من الضوء على نص
نجده عند شارح أو مفسر بندار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم
يتمكنوا من فهم معانيه بدقة ، اذ يخبرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التي
ألها على شرف عازف نأى ميداس بقوله : وعلى الرغم من أن لسان نأى هذا

العازف قد انشئت الى داخل الآلة نفسها ، التي اختار - هو - ان يعزف عليها ، فان ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا امكانية وجود آلة عزف أخرى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناي ذى المنقار ، وحيث لم يتصوروا كيف يفدو ممكنا الافادة من هذه الآلة وقد انثنى ما اعتبروه لسانا (أو لسينا) لها ، أى هذا الطرف الخشبي الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع الفم (٢٦) ، فان الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناي بعد أن انثنى هذا اللسان .

وينبغى لما قلناه فى وصفنا للصقارة المصرية ، وهى من نوع الناي ذى المنقار أن يكون قد تبين بجلاء أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بميل من جانب والمفرغة بعض الشيء من الجانب الآخر ، والتي تسد فتحة الآلة لتشكيل فيها أو منقارها ، هى بالفة السمك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ، فاذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن ضلالتة ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة مطلقا للاستعمال ، ومع ذلك فلم يحدث أن أشير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبي على الإطلاق ، وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الإبهام ، على أقل تقدير ، باسم اللسان ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو . فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناي القديم المزدوج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم الأروغول . فهذه القطعة التى فصلوها عن طريق أحداث شق طولى فى سمك البوصة ، وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد ، كان يشار اليه على الدوام ، فى اليونانية القديمة ، وفى اللاتينية ، وفى الفرنسية باسم لسان ، وليس هناك نوع آخر من آلة الناي يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه الأروغول فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناي ، وان يكن أصغر حجما تحت

اسم Chalumeau أى الشبابة ، وهو فى حقيقة الأمر ليس سوى ساق سنبلية
أو أنبوب من قش مشقوق بشكل طولى من أعلى - على غرار الأرغول -
وعن شبابة مائلة يحدثنا فرجيل فى هذا البيت :

« انك تعزف الانشودة الرعوية على الناي الرقيق »

وكذلك فى البيت التالى :

« انا ذلك الشخص الذى عزف منذ زمن على الناي الرشيق »

• ولا يختلف الأرغول قط عن هذه الشبابة الا فى أنه مصنوع من قصبه
يوصى ، وفى أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها فى هذه الشبابة -
وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التى يمكننا أن نطبق
عليها ملاحظة شارح بندار • وفى واقع الأمر ، فإذا ما أخذنا فى اعتبارنا
أن لسان ناي مائل يكون رقيقا على الدوام بعض الشيء بسبب طوله وعرضه ،
وأنهم يبرونه من أعلى عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغى (٢٧) من أعلى
ناحية الطرف (العلوى) للآلة ، فإن علينا أن نتوقع ، كأم مرجع حدوده
على الدوام ، أن هذا الشيء ينثنى ويرتد اذا قابله جسم صلب من أى نوع
يبدى تجاهه بعض مقاومة (أو يحدث عليه بعض ضغط) ، كما يحدث ان
يرتطم أحد أصابعنا ونحن نحسس (الأرغول) بأصابعنا متجهين من أسفل
الى أعلى ، بطرف هذا اللسان ، أو اذا ما اعوج - هو - بمد تجفيفه بمد أن
يناله بعض البلل ، ومن المرجح أن يكون ناي ميداس ، وقد انثنى لسانه بفعل
حادث مشابه ، لم يحل دون ميداس ومواصلة العزف عليه ، فحيث يتصف
هذا اللسان بالمرونة فلن يكون من العسير (بالنسبة لعازف متمرس) أن
يبقى عليه ، عن طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه فى الوضع
والاتجاه الذى لا بد له أن يتخذهما ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف
الا صعوبة نشأت ولا بد من التغلب عليها •

- (١) أنظر اللوحة CC ، الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
 (٢) يوربيديس . ايفيجينيا في أوليد . البيت ١٠٣٧ .
 Théocrit, Bucol. idyll, VIII, v. 21 et seqq. Virgil, Bucol. élog. II (٣)
 Pausan. Arcard. P. 518, Virgil, Bucol. élog. II V32 et seqq (٤)
 (٥) أوفيد يوس . مسخ الكائنات . الكتاب الأول . البيت ٧٠٧ وما بعده .
 Virgil. Bucol. VIII
 (٦) Virgil. Bucol. élog. II v. 24, 31 et seqq.,
 Tibul, lib II, eleg. V, V. 29 et seqq.
 (٧) Lucret. De rerum nat. lib IV, V. 589.
 (٨) أثينا يوس . مآدبة الفلاسفة . الكتاب الرابع - الفصل ٣٥ .
 ص ٥٨٩ .
 (٩) فرجيل . الإنادة . الكتاب العاشر . البيت ٦١٧ وما بعده .
 Théocrit. Epigr., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. élog. V. (١٠)
 ثيوكريتوس . الأبحرارات . والقصيد الرعوية رقم ٨ ،
 فرجيليوس . المختارات الرعوية رقم ٥ .
 وترى في مصر نايات بوهي ذات سبع وثماني وتسع قصبات . بل
 يصل عدد هذه البوصات لما هو أكثر من ذلك ، من أطوال مختلفة ، وتأتي
 في ذات الترتيب الذي جاءت عليه في ناي الإله بان . وتلتصق هذه القصبات
 في آلات الناي تلك . الى بعضها البعض بالشمع . وتضم الى بعضها كذلك
 عن طريق خيط أو رباط يضمها جميعا في الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا
 النوع من النايات الا بين الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب . ويطلق عليه هؤلاء
 اسم جناح أو موسيقال . وقد أهيئنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على
 وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع ، التي نراها في
 أوروبا . والتي نسمعها تتردد عادة في شوارع باريس منذ بضع سنوات .
 (١١) فرجيل . الإنادة . الكتاب التاسع . البيت ٦١٧ وما بعده ،
 « حيث الناي ذو القصبتين يعزف اللحن الذي اعتدتن سماعه ، وحيث
 تدعوك الدفوف والمزامير البيروكونية المصنوعة من خشب البقس ، والتي
 تخص الأم الأيدية (كيبيلي) » .
 (١٢) « ألا ترغب بحق الموسيات (= ربان الفنون) في الانشاد على
 نفحات الزمار المزودج ؟ إن هذا لأمر مبهج بالنسبة لي . فانا أيضا عندما
 أمسك الناي سائدا في عزف أحد الأخان . أما دافنس الذي يقوم بالحرق
 فسوف يشجينا في تلك الأثناء . عندما يعزف على مزماره الكسو بطيقة من
 الشمع بانفاس متوافقة ، ونحن واقفون خلف الكهف بالقرب من شجرة
 البلوط الكثيفة الأوراق ، فنكون بذلك قد حررنا الإله بان ذا سيقان الماعز
 من سطوة النوم » .
 Théocrit. Epigr. V (١٣)
 Théocrit, Bucol. idyll VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

رقم ٢ . نيوكرتيوس . القصيدة الرغوية رقم ٨ ، بيت ١٨ وما بعده ، ابجرامه

(١٤) « اعطوني جلجل باخوس وجلد الماعز ، وزودوني كذلك بالنای المزوج ذی النغمات العذبة ، حتى لا اثير حفيظة فوبيوس ، لانه يرفض صوت مزماري المقم بالحوية » .

نونوس الديونيسييات . البيت ٣٩ وما بعده .
وأن يكن الأمر على غير هذا النحو فيما يخص النای المزوج الذي يتناوله بالحديث في البيتين ٢٣٢ و ٢٣٣ من ديونيسيياته - الكتاب الأربعون :

« كانت المزمار ذات القصبتين المنسوبة الى بريكتيتوس (جبل الربة الأم) تصدر زمجرة مربعة ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليبيا » .

ويلمح نونوس بإشارته الى هذا النای الذي كان أنين نغماته يعبر عن حداد مفزع شبيه بحداد الليبيين ، الى تلك الصرخات المولولة والتي كانت تصاحب جنازات الموتى ، الذين كانوا يدفنون في جبانات بالفة الروعة . نراها بطول حافة الهضبة الليبية ، كما يريد أن يتناول النایات الفريجية التي كانت تستخدم في عبادة كيبييل Cybele في أعياد باخوس . وكانت هذه النایات المزودة متساوية القصبتين . ولم تكن قصبتها مصنوعتين من البوص ، وإنما من خشب البقس أو من نبات اللوتس . وكانت تنتهي بفتحة بوق على هيئة قرن ، وقد رسم شكل هذا النوع من النای في كهوف ايلييتا (الكتاب) في اثر موكب جنازى ، وعلى هذا فإن هذا الصنف من النای يختلف كلية عن الأراغول .

(١٥) Ovid. Remel. amor. V. 181

(١٦) Théocrit. Epigram., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. II

(١٧) Propert. lib. IV, eleg. VIII, V. 52

(١٨) Lucien. Harmonides

(١٩) هذه الكلمة في Lucien قد عبر عنها بكلمة : (لسان المزمار)

(٢٠) Apul. Florid. lib I, p. 405; Lutetiae Parisiorum an. 1801

(٢١) تشهد رخامات أرندل Arundel بنفس هذه الواقعة وتحدد
Chronicus Canon Egypt. Hebr. et gr. cum Disquisit. D.J. Morshami
ad seculum IX, p. 112 Londini, 1672; Langlet, Tablettes Chronologi-
ques etc;

هذا العصر كوقت لحدوثها . انظر :

أثيناينوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الثانى عشر ، الفصل الثانى ،

الصفحة ٦١٧

(٢٢) Rudibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere.

Apul. ubi suprâ.

« من القرون الفائرة حتى الآن غنى هيجانيس الحاذق قبل الآخرين » .

[أبوليوس ، أعلاه]

(٢٣) « حقا لم يبرع في عزف الصوت بجنان ثابت » نفس الموضع

(٢٤) « لا ! ولا المزمار ذو الثقوب الكثيرة » نفس الموضع

- (٢٥) « وبكل تأكيد فإنه حتى ذلك الوقت .. كان ذلك الفن الذى
ظهر حديث الاكتشاف » .
(٢٦) حول وصف هذا الجزء - انظر ما قلناه عند حديثنا عن ناي
المصريين ذى المنقار والذى يطلقون عليه فى العربية شجاجة أو صفارة .
(٢٧) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٤ .

المبحث الثاني

عن الأرغول - وعن اجزائه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الارغول (١) : الكبير ويسمى **الأرغول الكبير** ،
والوسيط ويسمونه **الأرغول الصغير** ، والصغير الذى يطلقون عليه **الأرغول**
الأصغر .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قسبتين أساسيتين . أولاهما A
أكبر طولاً وثانيتهما B ذات طول أقل . وتضم أحدهما الى الأخرى . وذلك
بالإضافة الى أطراف عديدة . تكون فى أدنى (أى فى نهاية) الأنبوبين
الرئيسيين A و B . أما القصبـة الطويلة A فنطلق نحن عليها اسم **الجسم**
الكبير ، وأما الصغيرة فنسميها **الجسم الصغير** . وأما الطرف أو القصبـة التى
تضاف الى هاتين القسبتين فقد أسميناها **الجسم الامامى** أو ما قبل الجسم ،
وأشرنا بالحرف a الى الطرف الذى ينتسب الى الجسم الكبير A ، وبالحرف
b الى الطرف الذى يضاف الى الجسم الصغير B ، كما أسمينا الجزء الذى
يضاف الى قمتى هاتين القسبتين **البوقال** C اذ يوجد فى هذا الجزء المضاف
الشفق F واللـسين L اللذان يكونان الفم ، كذلك أطلقنا على الأطراف
الأخرى التى أضيفت الى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A وإلى ما دون
الجسم الصغير B اسم **الوصلات** وقد رقمناها بأرقام رومانية .

وتتقـب الجسم الصغير B ستة ثقوب رقمناها بالأرقام العربية 1 ،
2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، ومن شأن هذه الثقوب تحديد ملابس الآلة ،
وينتج الجسم الصغير B النفثات الحادة التى تكون اللحن المصاحب للفناء ،
والذى يمزف على هذه الآلة ، وهو يقع الى اليسار من الجسم الكبير A (٢) ،

والذى لا يردد سوى نغمة غليظة ، تستخدم ، شأن الأوتار الفليظة basse
فى كل الآلات الوترية ، أو شأن نغمة الناقوس بالنسبة للضياء ، وليس لهذا
الجسم الكبير من فتحات سوى شق الفم ، والثقب الموجود فى الطرف الأدنى
من قناة أنيوبة .

وتزود كل قطع البوص التى تتكون هذه النايات منها ، وفى مواضع
عدة منها ، بأربطة عبارة عن لفات عديدة من دوارة صغيرة أو خيط سميك .
مدهون بالشمع المخلوط بالراتنج . وتستخدم بعض هذه الأربطة فى ضم
القصبتين . كل منهما الى الأخرى . وتضمهما معا فى الوقت نفسه ، وسنطلق
على هذه الأربطة هنا اسم **المزدوجات** ، تميزا لها عن الأربطة التى سنتناولها
فيما بعد . وسنشير إليها بالحرفين dd . وتستخدم الأربطة الأخرى فى
دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى . فحيث جوفت الفتحة
هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها . وحيث باتت بالتالى
ضعيفة ، فإنها قد لا تستطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند
دخولها فيها . وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** (أى المفردة
أو غير المركبة) وسنشير إليها بالحرف S . كذلك فمن شأن هذه الأربطة
الأخيرة أن تستخدم كذلك كسوة لمقد البوص على غرار ما تفعل أربطة مماثلة
تغطى عقد القصبة التى يتألف منها الناي . أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن
نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الأرغول تعقد فوق لحاء البوص مباشرة وليس
فى حز معمول فى سمك الخشب (على غرار الناي) . كذلك سنميز هذه
الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الزينة
أو الأربطة (الفرايحي) . وسنشير إليها بالحرف n .

ويشدد على الأربطة المزدوجة dd المستخدمة فى ضم القصبتين
كل منهما الى الأخرى ، بدورها ، بواسطة خيط يقسمها على نحو ما الى

قسمين ، يربطهما ويضيق فيما بينهما فى المنتصف . هروا بين القصبتين A و B ، مما يزيد من متانة هاتين القصبتين ويحول دون أن تتزحزح أى منهما الى هذا الجانب أو ذاك . ثم يستطيل هذا الحيط نفسه بعد أن يقوم بدعم وتقوية الأربطة الأولى من أعلى . ويشد بأقوى قدر مستطاع حتى الأربطة التالية ، التى يقوم بالالتفاف حولها على نحو ما التفت حول الأربطة الأولى ومن هناك يمتد كذلك ويشد حول الرابطة المزدوجة الأخيرة التى تضم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحية طرفهما الأدنى . وإلى هذا الحيط المشدود بين الجسمين A و B . ومن الخلف بواسطة حلقة متحركة يعلق الحيطان اللذان تربط اليهما بوقال b كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الأعلى لهما (أى فى غير حالة العزف) . وبالمثل تعلق كل وصلة اضافية اما الى جسم الآلة اذا كانت مجاورة له . واما الى الوصلة التى تسبقها عن طريق خيط مزدوج معقود الى الرباط الأول من هذه الوصلة وإلى الرباط الأخير للجزء الذى يسبقها . بحيث تظل هذه الوصلة ، فى نفس الوقت . عند فصلها ، معلقة الى الآلة . على نحو ما نستطيع أن نرى فى اللوحة CC الشكل رقم ٢٢ . فى الوصلتين Ir و IIR اللتين رسمتا منفصلتين

الهوامش :

- (١) انظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
- (٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوبا عن الوضع الصحيح الذى للآلة . وان يكن هذا الاتجاه صحيحا فى الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

المبحث الثالث

حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير
والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد
الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة
وخواص نفقاتها ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك
حول تعدد ملاس كل واحدة منها

مهما يكن صنف الأرغول ، كبيرا كان أو صغيرا (أى وسطا) أو أصغر
فإن أجزائه الرئيسية تظل في كل الحالات هي ما يلي :

- ١ - الجسم الكبير A .
- ٢ - الجسم الصغير B .
- ٣ - الجسمان الأماميان a و b .
- ٤ - بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير .

أما بقية الأجزاء فليست سوى إضافات تتم حسب مزاج أو مشيئة
المازف . ولذلك فلن نقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات ، ثم أطوالها
بعد إضافة هذه الوصلات ، لكننا سنغنى أنفسنا من الدخول في تفاصيل
حول أبعاد القطع المضافة ، حتى لا نشغل القارىء سدى بأشياء ليست جديرة
باهتمامه .

يتركب الأرغول من عشر قطع هي :

- أولا : الأجزاء الستة التي أشرنا إليها .

ثانيا : الوصلات الثلاث IIIr, 6 IIr, Ir بالنسبة للجسم الكبير A ،
والوصلة Ir فى الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالى لهذه الآلة ، دون اضافة الاجزاء الأخيرة ، أى
غير مشتمل الا على الأجزاء الستة الرئيسية الى ٤٨٣ مم ، فى حين يبلغ هذا
الطول مشتملا على كل الوصلات مترا واحدا و ٧٠ ملليمتر .

اما الأرغول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يشتمل
الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالي فليست له سوى وصلتين ، ويصل طوله
دونهما الى ٤٢٠ مم ، أما اذا أضيفت الوصلتان فان هذا الطول يقفز
الى ٨٢٦ مم .

واما الأرغول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون
الا من سبعة أجزاء ، وليست له ، بالتالى سوى وصلة واحدة ، يصل طوله
دونها الى ٣٣٤ مم . ويصل باضافتها الى ٣٨٦ مم .

وليس عسيرا على فلاحى مصر ، وعلى سكان الريف الأفريقى الآخرين ،
ممن اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأرغول ، ان يقلدوا ، بشئ من
الانتباه ، عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للنأى
القديم ، والذي يتخفون منه أنموذجا مبدئيا ، ومع ذلك ، فلكى تنتظم
النفحات ، ويتحقق التناغم فيما بينها بشكل كامل ، فلا بد من شئ أكبر ،
فهم بحاجة ماسة لمعرفة الأطوال التى تتحتم مراعاتها فى الأجزاء المختلفة
لهذه الآلة ، وبأوضاع تقوبها والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو
يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه
الآلات ، وهو أمر ليست لديهم عنه اليوم أدنى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم ،
ويفرغونها ، وينظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم

يضمون البوصتين كلا منهما الى الأخرى، ثم يثقبون الثقوب على مسافات متساوية كما يتراعى لهم ذلك مناسبا . بمجرد النظر . وان كانت هذه المسافات تأتي في الواقع متفاوتة . زيادة أو نقصانا بنحو سبعة ملليمترات . ثم يضيفون الأطراف الأخرى كما يرون . وبهذا تكتمل آلاتهم الموسيقية صنما . فاذا لم تعجبهم نضات هذه الآلة يلقون بها بعيدا كي يبدأوا في صنع أخرى . فاذا لم تحز هذه الأخرى رضاهم يبدأون الكرة من جديد . وهكذا دواليك . حتى ينالوا بغيتهم . فالخامة التي تصنع منها هذه الآلات متوفرة . وزهيدة الثمن . كما أن وقت الصانع نفسه ليس ثميناً ، فاذا ما أمكنه . في مقابل دسنة من النايات يصنعها أن يحصل على ٨ الى ١٠ مدينى . وهو ما يقابل عندنا ٦ - ٧ سو وستة دراهم . فسيجد في ذلك تعويضا كافيا للغاية عما لحق به من خسارة في صنع النايات المعيبة التي تخلص منها .

أما آلات الناي التي في حوزتنا ، فقد صنعها من أجلنا خصيصا . رجل نوبى اشتهر بمهارته في هذا الضرب من العمل . في القاهرة . فام يهمل أى شئ . يمكنه أن يضفى عليها رونقا . وهذا كل ما كان في استطاعته أن يأتي به على أفضل وجه . ولذلك فلو أن الآلات التي صنعها كانت قد جاءت أكثر عيبا عما كانت عليه ، فلم تكن رغبتنا في اقتنائها لتقل . بسبب ما تقدمه لنا من فرصة لاجراء مقابلات ومقارنات هامة بالنسبة لنا .

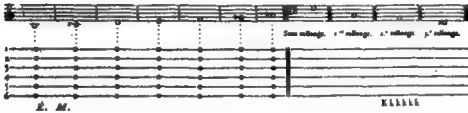
وتتنمى نضات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة ، وهي تلك التي نحصل عليها من الجسم الصغير B ، والفليضة التي يرددها الجسم الكبير A ، وهي التي تشكل الايقاع الرتيب (أو ايقاع الناقوس) . ومع أن النضات الحادة تأتي صاخبة بعض الشيء فانها مع ذلك مليئة ومشبعة ، وتحتل مكانا وسطا بين تلك التي يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد التحكم في الإمساك بفمها . وتلك التي تصدر عن مزمار ردى . ولكن النغمة الغليظة . صانعة الإيقاع الرتيب . والتي تشبه كثيرا النغمات الغليظة الصادرة عن الزمهرير . أما عن ترتيب النغمات ومعياريها النغمي . فيمكن الحكم عليهما من الجدول الذي تقدمه هنا لكل صنف من صنوف الأرغول الذي ينتسب إليه .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في المزمار الكبير

نغمات الجسم الصغير B

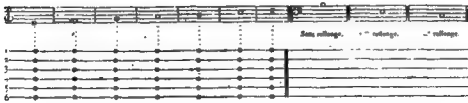
نغمات الجسم الكبير A



الجدول النغمي ومساحة النغمات في المزمار الصغير

نغمات الجسم الصغير B

نغمات الجسم الكبير A



* مزمار ذو أنبوب خشبي وقم معدني ملنو - المترجم .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في الأرباع الأصغر

Sons du petit corps B. Sons du grand corps A.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Sons du petit corps B.' and the bottom staff is labeled 'Sons du grand corps A.'. The notation consists of a series of notes on a five-line staff. Below the staff, there are two rows of notes, each preceded by a vertical line. The first row is labeled 'Sons collages' and the second row is labeled '1. 2. collages'. The notes are arranged in a way that suggests a sequence of sounds or a musical composition.

الفصل السابع

عن الزَّكَاةِ

المبحث الأول

عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة

حيث كنا نعسكر ، عند رحيلنا من مصر ، على مسافة قريبة من رشيد ، باتجاه البحر ، الى الشمال من القرية المسماة الجزيرة ، على الشط الأيمن لذراع النيل ، الذي يمتد الى الشرق من جزيرة فارشي ، تجاه القمة الشمالية لهذه الجزيرة ، في انتظار أن تهيم لنا ريح مواتية الفرصة لعبور البوغاز ، وهو لسان ماء تكتنفه الأخطار ، فقد كان لدينا وقت يسمح لنا بأن نجوس خلال المناطق المجاورة ، سواء في شكل جولات أو نزعات ، أو بقصد شراء بعض المؤن التي كانت ضرورية لنا ، فقد كنا نقوم بجولات الشراء هذه بأنفسنا سعياً منا لاعطاء السكان المزيد من الأمان والثقة ، أولئك الذين كانوا يضطرون لاختفاء هذه السلع التموينية التي كانوا يحتجزونها لنا ، حتى تكون بعيدة عن عيون العثماني ، الذين انهكوا - هناك - في حوادث ساب تجاوزت كل حد ، كما انخرطوا في ارتكاب كل أنواع الفظائع دون مراعاة لجنس أو لسن ، وهي أمور كانت تؤدي الى زيادة احساس الناس بالأسف على رحيل الفرنسيين بقدر ما كان يزيد هؤلاء من فظاعاتهم .

وفي واحدة من جولاتنا هذه ، وكان ذلك في السابع عشر من ترميدور من العام الحادى عشر (٥ أغسطس ١٨٠١) ، سمعنا من بعيد نغمات صادرة عن آلة موسيقية ، فتوجهنا الى مصدر الصوت قبلنا حديقة تجمع بها عند من العثماني لا بأس به ، كانوا يزجون وقت فراغهم ، وهناك ، لحنا شخصاً يرقص رقصة المصريين (الرقص البلدى) ، على أنغام آلة تعد

صنفا من مزامير القرب التي لا قرار لها^(١) أى ليس لها لحن أساسى أو قرار رتيب) . يسمونها فى مصر : الزقرة . وعلى نوع من الدفوف أسطوانى فى جزء منه . ودخروطى فى الجزء الآخر . يسمونه دويكة^(٢) .

استرعت هذه الزقرة انتباهنا . فلم تكن قد رأينا مثيلا لها من قبل فى مصر ، على مدى أكثر من ثلاثة أعوام قضيناها هناك^(٣) . فاقتربنا بقدر كاف كى نتأملها على مهل . وأدركنا أن هذه الآلة تتركب من جلد تيس A . شبيه بالجلد الذى تصنع منه القرب التى يستخدمها السقاؤون^(٤) فى القاهرة ، لجلب المياه الى البيوت . ومن ثلاث قصبات من البوص ، أو لاهن B . مربوطة الى أحد جانبي القربة . أما الأخرى C فقد ربطنا الى الجانب المقابل ، وتنتهى كل واحدة منهن . فى الطرف الأدنى منها بطرف قرن D . معقوف بعض الشيء . كان جلد التيس لا يزال حاملا للشعر الذى يكسوه ، ولم يكن تموزه سوى الأقدام والرأس والذيل . وهى الأجزاء التى انتزعوها (حتى يفدو تيسا كاملا) . وقد خيط هذا الجلد بطريقة لا تدع له من فتحة سوى تلك التى اضطروا لأحداثها بغية ادخال طرف كل واحدة من البوصات الثلاث . وقد ضم هذا الجلد وضيق عليه بواسطة دوارة صغيرة من حول قطع البوص . فوق الجزء الذى يدخلونها منه الى جسم الآلة مباشرة . حتى لا يستطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا الا عن طريق البوص . وحتى لا تخرج منها التفخة الا طبقا لرغبة العازف . وقد يبلغ طول كل بوصة ١٦٢ مم . أما البوصة B فهى بوصة الفم : وتدعها ، وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب X . يثقبها عند مركزها ثقب دائرى تتناسب سعته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه ، وتخط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الآخران ، أو القصبتان الأخريان C واللذان تخرجان من الجهة المقابلة ، فتثقب كل منهما ثقبنا

المبحث الثاني

**حول قدم آلة الزقرة فى الشرق ، وحول التماثل
المدهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التى كان
الأقدمون يستخدمونها**

لا جدال فى انه مجد تنبيه به آلة موسيقية ما ، قديمة ، أن تظل تستخدم منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، فى بلد متحضر ، لم يتكر فيه الانسان منذ قرون عديدة شيئا ذا خطر ، وبين شعب يكن عداء طبيعيا لكل ضرب من ضروب التجديد .

• ولو كان يحدث أن الناس لا يؤسسون قط ، على أسس بالغة الوهن ، الأحكام التى يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسيقى والآلات الموسيقية عند الأقدمين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتمارضون فيما بينهم فى الآراء ، التى يبدونها حول هذا الموضوع ، ويتأون هكذا عن الحقيقة ، بسبب استخدام سبى ، ومشين من جانبهم ، لملهم الفزير ، الذى ينحرف بهم عن الجادة ، بأكثر مما يقودهم الى معارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقرة تتألف من قربة أو جلد تيس توجد على أحد جانبيها بوصة تصنع قم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان تحددان الملامس النفسية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فإن كل ما ينبئنا به المؤلفون الأقدمون حول شكل وتركيب آلة النابل ، عندما تناولوها بالحديث ، يبنى اقناعنا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

الذى تنتمى اليه الزقرة ، وانها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل انها كانت مستخدمة بوجه خاص عند العبريين والاغريق والرومان .

اما ان النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم سوباتير Sopater (١) ، او على يد اهل قبادوكيا* كما ظن كل من كليمانس السكندري(٢) واوزيبوس(٣) ، وان اسمها كان أصلا ، هو الاسم نفسه الذى كان يخلعه عليها العبرانيون ، وان هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئى او الاصلى لها - فهذا ما لا نسعى الآن قط لالقاء الضوء عليه ، ذلك ان علينا ان نتعرف اليها عن طريق شكلها أكثر مما علينا ان نسمى لمعرفتها عن طريق الاسم الذى تحمله . ومع ذلك فمما لا جدال فيه ان اسم قابل ليس قط اسما اغريقيا ، مع ان الاغريق قد استخدموه ، وان هذا الاسم - اذا ما شئنا ان نتحدث بلغة هؤلاء القوم - هو اسم بربرى(٤) ، ذلك ان الاغريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم ، أشياء كانت او كلمات او أشخاصا ، ومع ذلك فان من المرجح ان العبريين ، حينما أطلقوا على هذه الآلة التى يدور حولها حديثنا اسم نابل(٥) والذى قرأه الاغريق وكتبوه نبالا(٦) أو نابلاص(٧) ، والذى تلفظه نحن فى الفرنسية نابل ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة او دونما سبب : فاما أنهم ، عن طريق هذا الاسم ، قد ترجعوا الى لغتهم الاسم الاصلى الذى كانت تحمله هذه الآلة أو أنهم قد أشاروا اليها باحدى السمات التى كانت تميزها أكثر من غيرها ، فبهذه الطريقة على الدوام تتكون الأسماء ، وفى الوقت نفسه ، فى هذه الحالة أو تلك ، فان كلمة نبل العبرية التى تعنى القرية التى يؤسّس فيها الهـ او التّيب(٨) ، تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التى نستنتج وجودها بين

* مدينة يونانية قديمة فى آسيا الوسطى قريبة من أرمينيا - المترجم .

النابل والزقرة ، ولا تعود صلة القربى هذه بين الآلتين امرا يكتنفه الريب اذا نحن القينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقدمه للاولى^(١) أحد الشعراء القدامى حين يقول : « انها احدى آلات الطرب ، ولها على احد جانبيها الجوب من اللوتس وتردد برغم كونها عاطلة عن الحياة ، نفحات تمتلئ حياة وحيوية ، وانها توحى بالسرود وتنتشر البهجة فى أعين الرقص كما تستثير الحب الباخى الوله » .

ولا تفعل أبيات أوفيدىوس^(٢) أقل من هذا عندما تشهد بصحة هذه اقربى الحميمه ، فهو يطلب الى المحبين ، فى أبيانه ، ان يتعلموا العزف على آلة النابل باليدين ، ويضيف بأنها انه توحى بالبهجة ، وانها توافق ضروب المرح المعطوف . ذلك ان الناس (اليوم) يعزفون على الزقرة باليدين . طالما ان لها قسبتين من البوص ، مثقوبتين كلتيهما لتحديد الملابس النغمية لهذه الاله ، ولقد شاهدناها تصاحب الرقص ، وهو ما كانت الوظيفة الرئيسية للنابل ، حسبما يذكر ذلك سوباتير على نحو لا لبس فيه ، وحسبما توحى الينا كلمات أوفيدىوس ، بوضوح كاف ، وعلى هذا فلا يمكن ان تكتنف الشكوك قط علاقات القربى القائمة بين الزقرة والنابل ، فهذه وتلك ، كلتاها من جلد تيس ، ومن أنبوب يتخذ فما لها ، كما ان هذه وتلك تعزفان باستخدام اليدين معا ، ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين (قسبتى بوص) لتحديد الملابس النغمية ، كما تستخدم ، كلتاها ، فى مصاحبة الاغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد فيما بين نبل العبرانيين وزقرة المصريين المحدثين يتمثل فى ان قسبتى الاولى كانت تثقبهما اثنا عشر ثقباً ، فى حين لم تزد ثقبون الثانية عن ثمانية ، اربعة فى كل واحدة من قسبتيهما ، وتردد ثقبون كل منهما نفحات مماثلة لما ترده ثقبون الأخرى ، ومع ذلك فليس مؤكداً

ان كانت آلة العبريين ، فى العصور الضاربة فى القدم ، ينقبها هذا العدد من الثقب الذى نطله ، بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح مما يقلص هذا الفرق الى لا شئ على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودى يوسفوسى ، فى عصور اليهودية القديمة (١) ، عند حديثه عن الآلات الموسيقية التى أقر سليمان استعمالها بين اللاوين آلة النابل (أو النيبيل) عن بقية الآلات الموسيقية الأخرى ، فيقول : ان الكينتر (أى الكيثارة أو القيثارة) مزودة بعشرة أوتار . اما النبل التى تردد اثنتى عشرة نغمة فتشتمل بالاصابع ، ومن هذا نستخلص ان النابل كانت آلة موسيقية مزودة باثنى عشر وتر ، أو بعشرة أوتار على الأقل . وانها كانت من نفس نوع الشنير (أو الكينير) [القيثارة] ، ولقد ظللنا لوقت طويل على اقتناع تام بأن أناسا مستعيرين الى هذا الحد ، من هؤلاء اللذين اترفوا مثل هذا الخطأ قد فعلوا ذلك بفعل خدعة ما ، لكننا لم نتجاسر على أن نثبت هذا بثقة عند رأينا ، اذ كان تقيضا لذلك الحكم الذى أطلقوه ، وهم من هم . ومع ذلك فبعد أن تمعنا كثيرا فى شهادات الأقدمين ، وبعد أن قلبنا على كل الوجوه ، الأفكار التى أفسحت لها هذه الشهادات مكانا ، فانا قد غمونا على يقين بأن النابل لا يمكنها أن تكون هى ما صورها بعض الناس لأنفسهم ، أى آلة وريه دات فوس ، ما دمنا لم نجد قط فى كل ما قاله المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية . عندما تناولوها بالحديث ، أقل شئ يمكنه أن يحملنا على أن نظن ذلك .

واذ كنا شغوفين بمعرفة السبب فى وقوع خطأ يمثل هذا الوضوح ، يحظى مع ذلك بدعم عام ، مثل هذا الخطأ ، فقد حاولنا أن نعود الى منبعه ، ونزعم أننا قد نجحنا فى ذلك ، فاذا لم نكن قد خدعنا على نحو ما ، فلقد نتج هذا الخطأ عن الترجمة الاغريقية للتوراة والمسماة بالسبعينية ، فحيث

لم يجد هؤلاء (السبعون) فى لغتهم سوى كلمة اسكوس Ascus كى تقابل بدقة كلمة قربة ، وهو ما تعنيه كلمة نبل العبرية ، وحيث لم يظن هؤلاء ان المفهوم الشائع لكلمة اسكوس فى اليونانية يمكنه ان يستدعى الى الذهن صورة آلة موسيقية ، على نحو ما تفعل كلمة نبل العبرية ، وحتى لا يوقعوا من سيقراون النص اليونانى للتوراة فى سوء فهم لهذا النص فى الكتاب المقدس ، فقد آثروا أن يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة : بسالتريون Psalterion ، وهو الاسم النوعى لكل صنوف الآلات الموسيقية التى من شأنها مصاحبة الغناء . وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هى التى يستخدمها الأقدمون ، فى غالبية الأحيان لمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار إليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة ٠٠ بسالتريون ، فقد ظن الناس ، منذ ذلك الوقت أن « السبعين » أرادوا أن يشيروا بهذه الكلمة الى آلة وترية ، وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص القوم من ذلك ، أن النابل هى آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس ، واكتفى آخرون بأنها ليست سوى آلة الصنج (الهارب) .

أما السبب الوحيد ، الحادع بعض الشيء ، والذي ظن البعض أنه يدعمهم فيما ذهبوا اليه ، فى اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو أن اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة أسمور Asor * العبرية ، والى معنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بعشرة أوتار ، فى حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، أن نفهم من هذه الكلمة عدد

* كذا فى الأصل ، لكن صديقا من المتخصصين فى دراسة اللغة العبرية أوضح لى أن النطق الصحيح هو عسر للمذكر وعسراء للمؤنث ، مع نطق حرف العين ، أما اليهود الغربيون فيلفظونها اسر Esser واسراء Essara . بأحلال الألف مع العين - المترجم .

الثقوب التى تقبت بها قصبنا النابل ، أو حتى النفحات العشر التى يتألف منها تناغم هذه الآلة ، فضلا عن ذلك ، فلو إن كلمة عسر كانت صفة للنبل ، كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتيقن منه ، من النص العبرى للآية الرابعة من المزمور الثانى والتسعين ، حيث استخدمت أشر ، ونبل ، كلتاهما كاسمين بالغى التميز لآلتين موسيقيتين مختلفتين* ، ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبوقا بحرف جر يحدده بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا الى النبل ، وهو اسم شخصى لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالطريون ، الذى هو اسم نوعى يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الغناء ، على نحو ما تعرف « السبمون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالطريون الكلمة العبرية **كيثود** ، الواردة فى الآية الثالثة من المزمور الثانى والثمانين* ، وهى الكلمة التى ترجموها فى غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة **كيتار** .

ودائما ما نقع فى الخطأ عندما نعتمد ، بشكل أعمى ، على الترجمات عند إيراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الأقدمون ، فحيث أن جميع الشعوب لا تستخدم بالضرورة ، الآلات الموسيقية نفسها ، فليست لديهم جميعا ، كل فى لفته الأم ، مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوى تصورا لآلة هى غريبة عليهم ، كما أنهم فى هذه الشعوب جميعا ،

* المعنى المقصود هنا نجده فى التوراة العبرية فى الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزييدا أن نورد نصها ما دمنا نقدم ترجمة عربية لهذه الدراسة : « **على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف العود** » وهكذا نجد النص العربى للتوراة يخالف ما يذهب اليه المؤلف - المترجم .

* المعنى المقصود هنا ورد فى الآية الثانية من المزمور الحادى والثمانين والسبب الذى نوهنا عنه نورد نصه من التوراة العبرية : « **ارفعوا نغمة وهاتوا دفاف وعودا حلوا مع رباب** » - المترجم -

يستخدمون في غالبية الأحيان ، للإشارة الى هذه الآلة ، اسم آلة موسيقية من آلاتهم ، تبدو لهم أكثر من غيرها ، قريبه الصلة بهذه الآلة ، لكن الامر الأكثر مدعاة للنتقة ، اذن هو ان نعود ، بقدر ما نستطيع، الى الاصل المبدئي للكلمة ، أى اصل الكلمة المستخدمة فى النص الأصلي ، وأن نبحت عن جنورها فى اللغة نفسها ، التى جاءت فيها ، حتى نعرف ما ان كان مفهومها الاصل يستطيع ، أو لا يستطيع ، أن يتوافق مع المعنى الذى يراد اعطاؤه لها ، ولسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغي قط لانسان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آلة النبل ، أن يعتمد عن رأى المؤلفين القدامى ، كى ينكب على افتراضات لا أساس لها قط ، ذلك انه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكى نقرر أن النابل كانت آلة موسيقية وترية ، وتمزف بالقوس ، أن نحتج ببعض أسباب قوية ، فى حين لم يورد أحد سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسباب التى قدمت أسبابا خاطئة ، حيث يقرر سوياتير بوضوح(١٢) : ان النغمات التى تصدر عن النابل ليست ناتجة قط عن اوتار .

وليس هناك ما هو أشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التى أعطيت عن هذه الآلة ، سواء تلك التى جاءتنا عن طريق رجال الكنيسة أو تلك التى تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب فى ذلك ، طبقا لكل الشواهد ، هو أنه لا يوجد واحد من بينهم قد أعرف هذه الآلة ، بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استخدامها كان قد تجاوزته (الموضة) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليمون Philémon ، الشاعر الهزلى الذى ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسان أحد أبطاله فى مسرحيته الكوميديّة : الزانى أو خيانة زوجية(١٣) :

« - قد يلزمنا يا عزيزى بارمينون عازف على الناي أو على النابل (١٤)

- قل لى أرجوك ، وأعد على مسامى مرة أخرى ، ما هى تلك النابل ؟

« يرد الأول بجفاء : »

- أيها الأبله . أيها الاحمق . ماذا ؟ ألا تعرف ما هى النابل ؟

- بحق جويتر ، ما سمعت بها قط ؟

- ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هى النابل ؟ حقيقة ليس لك فى الطيب

نصيب !

وها نحن أولاء نرى فيليمون ، فى هذا المشهد ، يتحدث عن النابل كما قد يتحدث واحد من ممثلينا الهزليين عن البندورة Pandore والتيوبور Tuorbe ، أى عن آلات توقف استخدامها ، وتجاوزتها (الموضة) منذ زمان طويل ، ولم يعد باقيا منها ، على أى نحو ، سوى اسمها . ولهذا السبب ، فلن يثير دهشتنا ، أن نجد أن أحبار الكنيسة ، وعلماء كنسيين آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفي المصور الوسطى ، من الذين يسمون لتفسير ما كانته آلة النابل ، الذين لم يحالفهم النجاح فيما سموا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من المؤلفين الذين رجعوا اليهم ، فى الوقت الذى ينبغى أن تنحصر غايتهم الأساسية فى تفسير الكتاب المقدس ، وليس فى القيام بالبحوث العلمية ، ولا سيما تلك البحوث التى تتصل بفن الموسيقى ، وهو الفن الذى لم يحصلوا منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاطئة فى غالبية الأحيان . إذا ما استثنينا من بينهم سانت امبرواز S. Ambroise ، وسانت اثناسيوس S. Athnase ، وسان جريجوار S Grégoire ، الذين انتكروا على دراية فن الغناء كما انخرطوا فى سلكه .

١. آلة موسيقية تشبه القمارة . (انظر ص ١٠)

الهوامش :

(١) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن - اغريقى ولاتينى ، ١٦١٢ .

(٢) كليمانس السكندري ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريقى ولاتينى ، ١٦١١ .

(٣) ايزيببوس ، Preaep. evang - الكتاب العاشر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريقى ولاتينى ، ١٦٢٨ .

(٤) على هذا النحو عبر سترابون فى مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريقى ولاتينى ، ١٦٢٠ .

(٥) الأسفار : صمويل الأول ، الاصحاح العاشر ، الآية ٥ ، اخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ (بالرجوع الى النص العربى وجدتها فى الآية ١٦ - المترجم) .

الاصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، اخبار الأيام الثانى ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الاصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الاصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الاصحاح الثانى عشر ، الآية ٢٧ ، المزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، المزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، المزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، المزمور الحادى والثمانون ، الآية ٣ ، المزمور الثانى والتسعون ، الآية ٤ ، المزمور الحادى والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، المزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، المزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الاصحاح الخامس .

(٦) مجمعا هيزنحيوس وسويداس .

(٧) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ .

(٨) سفر صمويل الأول ، الفصل العاشر ، الآية ٣ ، سفر أرميا ، الاصحاح الثالث عشر ، الأيتان ١٢ ، ١٣ .

(٩) Sopater, in Mistaci servolo

وتجده عند :

أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ص ١٧٥ .

(١٠) De Arte amandi (عن فن الحب) V. 148 et 149

Antiquités Judaïques, lib VII, P. 243 (١١)

(١٢) فى التقيصة التى عنوانها « الأبواب » عند أثينا يوس ، مآدبة

الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .

In Poemate Cui titulus est, Portoe, apaud Athen. Deipn. lib IV, p. 175, B.

(١٣) من بين شذرات مناندروس (يونانية ولاتينية) مع ملاحظات
هيجون جروتوس ، وجون كليريكوس *
(١٤) قرأها جوليس بولوكس (نولان) Julius Pollux
أما أثينا يوس فقد قرأها (نابلان) *
وقد كان هذان النحويان الاغريقان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ،
الى بلدة نقراتينس في مصر ، وان يكن ما اشتهر به أثينا يوس من علم واسع ،
مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يجعلنا نولي روايته
(طريقة نطقه للكلمة) ثقة أكبر *

الباب الثالث

الآدم والحيوان والنبات

الفصل الأول

الحوار بين جوانه حول الدين والسياسة والقيم

المبحث الأول

حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاخبة ،

وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

ظل حديثنا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسناخذ عر
عاتقنا أن نتناول الآلات التي تبعث صخبا أو ضجيجا .

نطلق اسم آلات طرب ، على الآلات الموسيقية التي من شأنها أن تحدث
طربا . وهذا الطرب أو الميلودي هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات
البسيطة التي تؤلف الغناء . أما النغمات البسيطة ، فهي تلك التي ينتج
رنينها عن ترددات بسيطة ومتوافقة ، أى متساوية الديومة .

وتسمى آلات صاخبة تلك التي لا يصدر عنها سوى الضجيج .
وأما الضجيج فهو الأثر المتواقت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير
للغاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا فى وقت واحد ، مع كثافة متساوية
فى الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان
التي ينتجها الضوء ، فإن الصخب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التي
تصدر عن الهواء ، حالة تردده .

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحية ما يمثل
الصمت والهجوع بالنسبة لكائنات ماتت ، ذلك أن أعضاء أجسادنا
لا تحتاج ، كى تقوم بوظائفها اللهم الا لبدأ الحياة الذى يثبت فيها الحركة ،
فاذا ما جاء سن أرقعها فيه الصخب والضوء والحركة ، فسيكون هذا ايذانا
بأننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا .

ولا يتعلق مبدأ الحياة هذا إلا بما لدينا من فن فى التزود بأحاسيس
تتناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التى وجدت لاستقبالها ، وحين يدار هذا
الفن بحكمة فانه يقدو بالمثل نافعا لصحتنا ومواتيا لسعادتنا •

وعلما فن الموسيقى كيف نتلفظ وكيف نكون النغمة ، وكيف نمنحها
كل الفوارق الرقيقة التى تتطلبها التعبير ، كما يعلمنا كيف ندمج الكثير
منها معا ، بل انه يهيم لنا الوسائل اللازمة لاجداث أشد ضروب الضجيج
افزاعا ، ولا يفعل عازفو الأرغن ، وهم يمزفون ، وكيفا يحاكوا قفقه الرعد
التي تحدث دويا هائلا ، الا أن يدوسوا ، فى وقت واحد ، بذراعيهم فوق
كل الملامس النغمية لآلتهم • وبهذه الطريقة تزن كل النغمات فى نفس
الوقت ، ويحدث الأثر الذى يرغبون فى حدوثه ، بشكل يماثل الحقيقة بكل
حيويتها •

ولو أننا بشئنا أن نتتبع بالتفصيل المقارنة التى انتهينا من القيام بها ،
بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ،
علاقات ليست افتراضية كما شاء البعض أن يؤسسها مرات عدة ، ولكنها
علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا
كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند اتحادها ألوانا مريحة للنظر . كما
تشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثال ، أو البنفسجى
من دمج الأحمر والأزرق • الخ • فان نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها
كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح اليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل
المثال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسيته تناغمات بالغة السكالم فى
هارمونيتنا ، وفى الوقت نفسه ، فحيث يُسحق أو ينطفئ أرق ألوان ، حتى
تلك التى تهيب تعارضاتها ، عند اندماجها ، لنشأة تناسق نغمى منسجم ،
بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من هذه الألوان معا فان رنين النغمات يكون

بالمثل أقل تناغما ، وأكثر اضطرابا وأدنى فاعلية ، فيما يختص بالأحاسيس
أو المشاعر التي يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من النغمات
المختلفة ترن في وقت واحد . معا^(١) مهما يكن صفو هذا الرنين في كل واحدة
من هذه النغمات على حدة ، والتي كانت تبدو مهيأة ، بسبب تعارض مقاماتها
لتكوين اثتلاف نغمي متسق . ومع ذلك فحيث أن هذه المقابلات ، ليست
ضرورية هنا بشكل مطلق ، فلن يكون بمقدورنا أن نتوقف هنا لأكثر من
ذلك ، وعلينا أن نسود مسرعين ، الى موضوعنا .

الهوامش :

(١) قد يحتاج الأمر لاسهاب طويل حتى نصل الى رأى مفعم لهؤلاء
الذين يعتقدون أفكارا مسبقة تنصير لهارمونيتتنا الحديثة لحد يمضى لأكثر.
مما ينبغي

المبحث الثاني

حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول الأسماء التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت تصدح برنة الطرب وتلك التي يشتد القتراب نغماتها من الفسجة ، وحول رابطة القربى الحميمة التي تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصخب ، تلك التي لا يشتمل رنينها الا على عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يتعذر على المرء معها أن يميز عددها ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التنافر متفاوت الصخب ، ويشغل في هارمونيتنا موقعا وسطا بين الضجيج وبين اثتلافات النشاز التام ، على غرار ما تحتل اثتلافات النشاز الموقع الوسط بين التنافر الذي أشرنا اليه وبين التناغم الكامل .

هكذا يكون بمقدورنا أن نميز الآلات التي تحدث تنافرا متفاوت ضجته عن تلك التي لا يصدر عنها سوى الصخب أى تصدر عنها نغمات كبيرة العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن نميز هذه عن تلك . ولهذا فسنشير الى الأوليات باسم الجرسيمات والى الأخريات باسم آلات الصخب أو الآلات الصاخبة . وفى الوقت نفسه ، فأذا ما أخذنا فى اعتبارنا طبيعة هذه الآلات فى حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب الفناء بشكل خاص ، أو أحداث الطرب بشكل أعم ، فلا يمكن هذا أو ذاك

(الفناء والطرب) أن يتقبلا سوى نغمات بسيطة ومعبرة ، فهي تبغى التعبير عن المشاعر محاكاة لما يفعله صوت الانسان ، وأن تولد في مسامعها هذه المشاعر ، أو على الأقل ، تذكره بها ، وعلى العكس من ذلك ، وكما استرعيانا النظر من قبل ، فإن الصخب الذى يدمج ويخلط ويستغرق النغمات البسيطة والمهبرة يهدف - بالضرورة - الى أن يهدم أثر الفناء بشكل خاص ، وأن يحطم بصفة عامة كل أثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمقدوره الا أن يحدث فينا سلسلة متعاقبة من تأثيرات انفعالية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر أو الانفعالات التى يوحى بها الفناء والطرب ، أو يولدانها ، وهو لا يستطيع أن يصور على الأكثر سوى اضطراب مشاعرنا أو احساساتنا فى المواقف الانفعالية ، التى تهز أرواحنا بالخير أو بالسوء . وفى الواقع ، فإن الصخب ، حين يؤدي بالمثل تقريباً الى اهتزاز كل شميرات أعصابنا الناقلة للأحاسيس منها أو العضلية ، على حد سواء ، فى بعض الأحيان ، يسبب فينا هزة غامضة ، عامة ومضطربة ، من شأنها ، كما يبدو أن تثير فينا حركات آلية ، بأكثر مما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بمواطف روحية ، على نحو ما يفعل الطرب .

وحيث لا رغبة لنا فى التوقف طويلاً كي نتفحص ما ان كانت هذه الخاصية الميلودية لآلات الصخب جاءت نتيجة الاحساس المحض أم كشف عنها انعام للفكر ، فانه ليكفيانا أن نقول فى هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور أن هذا النوع من الآلات قد اختير ، فى كافة أرجاء العالم ، ومن قبل كل الضموب المعروفة كى تنظم ، عن طريق أحداث ضجة متكررة ، على فواصل زمنية منتظمة ومحسوبة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ، وفى ايجاز ، حركات غالبية الممارسات الجسدية التى لا يمكنها أن تتم بشكل علنى مشهود الا بالدقة المحسوبة وفى شكل إيقاعى . وعلى هذا النحو

انتظمت عند الأقدمين طقوس العبادة والمحاكاة الصامتة ، والرقصات ،
والتطواف الدينى، وبهذه الوسيلة نفسها تنتظم لدينا اليوم الخطوات والحركات
المسكرية ، ففي كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ،
وسيطل مؤديا الى احساس الناس بأن أفضل مجال يمكنهم أن
يستخدموا هذه الآلات فيه هو تحديد ايقاع الحركات وضبط وقعها •

البحث الثالث

حول ما يميز آلات الصخب عند المحققين عنها عند القدماء

تختلف آلات الإيقاع الصاخبة ، التي كانت تستخدم في العصور
السحيقة ، عن تلك التي نستخدمها اليوم ، من نواحي كثيرة ، يحسن بنا
أن نعرفها ، حتى لا نسيء فهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من
بين تلك الآلات التي بقيت لدينا ، والتي لا تزال نحن نستخدمها أو لا تزال
- هي تستخدم عند الشعوب الأخرى .

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الأقدمين ، على ضبط
وزن وإيقاع حركات الجسم في ممارسات معينة ، لا سيما في الرقصات ،
والتمثيل الديني الصامت ، وفي بعض التدريبات الجسدية الأخرى ، فقد ظل
استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدريبات ، وعلى أولئك
الذين يشرفون على أدائها ، بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها . وفي
غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات
الصامتة ، يمسك باحدى يديه آلة مشابهة ليحدث بها الرنين المطلوب ،
ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات ضئيلة الحجم وأن تكون
خفيفة يسهل الإمساك بها ، بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك
فلسنا نرى فوق أى من المباني الأثرية المتخلفة عن العصور السحيقة من بين
هذه الآلات ، ما هو كبير الحجم ، كذلك فاننا لا نجد واحدا من المؤلفين
الأقدمين قد أشار إليها : وكانت كل آلات الإيقاع الصاخبة من نوع تلك التي

صنفتها في طائفة وحدها تحت اسم **المجربيات** (او الآلات ذات الصليل) وبهذا الاسم الذى يكاد يعنى نفس ما تعنيه عبارة **الآلات الصاخبة** - كما يتذكر القارىء بلا ريب - أشرنا من قبل الى تلك الآلات التى يسهل استخدامها ، والتى لرننتها بعض شئ من طرب ، تميزها لها عن تلك التى لا تحدث سوى الضجيج .

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل اليهم ارنان الآلات المخصصة لضبط وزن وإيقاع الحركات خلال التدريبات التى يقوم بها عدد معين من الأشخاص فى وقت واحد ، والتى تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر من التحديد والدقة - هؤلاء الأشخاص لا يشاركون عادة فى أداء هذه الحركات قط ، او أنهم لا يسهمون فيها الا بقدر بالغ الضآلة ، فشغلهم الشاغل ، بل اهتمامهم الوحيد فى غالبية الأحيان ، هو الضرب على آلاتهم فى شكل إيقاعى ، تبعا للإشارة التى تصدر اليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره لأوامر من يقود أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء فى الحروب ، أو الاحتفالات العامة أو فوق خشبات المسارح . وهكذا تعد قائمة عند المحدثين تلك الأسباب التى كانت تحتّم ، عند الأقدمين ، أن تكون آلات الصخب الإيقاعى هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ، ولم يعد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها ومضاعفة قوة ومدى النغمات التى تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى الى التفكير فى استخدام الطبول الضخم ، والصناديق والدفوف هائلة الحجم - تلك التى لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن مرفوعة فى العصور السحيقة .

الفصل الثاني

عَنْ الْجُرَيْجِ بْنِ سَهْلٍ عَنْ أَبِيهِ

المبحث الأول

حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية

الجرسيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التي تشير إليها باسم الجرسيات ، معروفة
- فيما يبدو لنا - بشكل سابق على تلك التي نطلق عليها اليوم اسم آلات
صعجب فلا بد أن يكون من الطبيعي أن نتناولها بالحديث ، قبل أن نتصدى
لهذه الآلات الأخيرة .

تعرف الجرسيات عند الشرقيين المحدثين بأسماء كثيرة متفرقة ، حتى
ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات .
ومع ذلك ، فلا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة وعن الواقع إذ لا نكاد نحصى
منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية
شكلها ، والحامة التي صنعت منها . وهذه الأصناف من الآلات ، شأن
الآلات الوترية وآلات النفخ ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف زوايا النظر
إليها .

ولما كانت هناك آلات إيقاع مجوفة وصاخبة قد أطلق عليها اسم
نقارية (١) ، وهى كلمة تجىء من الجذر نقر أى ضرب ، وحيث أن الفعل نقر ،
فى صيغته الثانية يعنى : سبر أو استبر ، خرق ، ثقب ، ويعنى فى صيغته
الثامنة : جوف ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ،
حتى أنهم يطلقون على دف الباسك فى العربية اسم النقر ، وعلى البون
أو النفير اسم الناقود ، وعلى الشخص الذى يحترف النفخ فى النفير اسم

النقار ، كما يطلق اسم **النقار** على من يقوم بالعزف على النفير ، كذلك يستخدم الفعل **نقر** لكى يعنى **عزف** أو **وقع** وتر آلة باصبعه ليجمعه یرن أو ضرب عليه بريشة العزف (للغرض نفسه) . ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزىء نغمة ما وذلك بجعل لسان المترنم يضرب فى سقف حلقه أو فى أسنانه ، أى ينطق حرف متحرك يعقبه حرف ساكن (حركة يعقبها سكون) ، وفى النهاية فإن كل حرف ينتج نغمة يسمى **نقرة** طبقا لمبدأ التراكم الايقاعى عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، ان الايقاع **ثقیل الطویل** (أى الغليظ الكبير) ، وهو السادس والعشرون من الايقاعات الموسيقية الذى يتكون من أربع وعشرين **نقرة** ، بمعنى أنه يتألف من أربعة وعشرين حرفا ، وبالتالي فانهم يسمون كذلك الأزمان الايقاعية المحددة على آلات الايقاع **بالنقر** ، كما يطلقون على شد الوتر اسم **النقىر** .

وحین يدور الحديث عن الجرسيات التى ترن نغمة حادة عن طريق نوع من العرك أو الحك ، يكون الاسم الذى نطلقه عليها هو **الصلاصل** ، كما يشير العرب الى الجرسيات من نوع الأجراس الصغيرة أو الى تلك التى يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم **الجلجل** ، أما الفرس فيسمونها **ژنگلا(٢)** ، وحين يتجه القصد الى الجرسيات التى تحدث رنينها عن طريق هزها فقط فإن العرب يطلقون عليها اسم **ذیل** ، أما اذا كنا نقصد الى الجرسيات التى تضرب ببعضها البعض ، فى جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم **الصنوج** ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة **الصنّاج** ، وعندما يشار بصفة خاصة الى الجرسيات ، التى لها الشكل نفسه ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات أثناء رقصهن ، تستخدم كلمة **كاس** ، وأخيرا فانهم يطلقون بشكل عام اسم **الصاجات** على كل الجرسيات من نوع الصنوج ، أى على كل ما يهزونه بين أصابعهم ، مهما تكن الحامة التى تصنع منها أجزاؤها ، ومهما يكن كذلك

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فإن هذا الاسم يطلق كذلك على الجرسيات المعدنية التي تمسك بها الراقصات المصريات وعلى تلك الجرسيات الخشبية التي يطلقون عليها في تركيا اسم **الليخ** .

الهوامش :

- (١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها الى تلك الآلة فقد أطلقوا عليها اسم **اخككند** أو **دجمانه** .
- (٢) ويطلق هذا الاسم كذلك في فارس على صنف من الجلاجل تربطها بعض النسوة في هذه البلاد بأقدامهن عندما ينهمن في ملذات الغرام « **الأجراس التي تعلقها النسوة في أقدامهن عند المضاجعة** » كما يطلق هذا الاسم أيضاً على الجلاجل التي تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك التي تتدلى من حواف دف الباسك .

المبحث الثاني

عن الجرسيات الصغيرة التى على شكل صنوج ، والتي تستخدمها الراقصات المصريات

عندما تحدثنا فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ،
عن غناء ورقصر المصريين ، وصفنا الآلة الموسيقية التى نحن بصدددها ، بقدر
من الدقة يكفى كى نعطى أنفسنا من اعادة وصفها ، ومن جهة أخرى ، فانا
نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التى تقف وراء اطلاق الاسماء المختلفة
التي خلمها الشرقيون على الجرسيات التى يستخدمونها ، ولا سيما فى مصر ،
أن ليس من العسير أن نتبين الآن أن كثيرا من هذه الاسماء يمكنها أن تنتسب
لهذه الآلة نفسها ، وان لم يكن الأمر يتساوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل
مطلق ، فالاسماء ذيل ، صنوج ، كاس ، صاحجات ، حين تشير كلها بدرجة
متساوية الى تلك الجرسيات اللاتى تضربن ، بعضهن البعض الآخر ، يمكنها
جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتى تستخدمها الراقصات المصريات ،
وان كنا نلاحظ أن كلمتى **الصنوج** و**الصاحجات** قد ادخرتا خصيصا لهذه
الآلات فى اللغة الشائعة ، باعتبارهما يشيران ، بصفة أكثر خصوصية عن
غيرهما الى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع ، وليس من المستبعد أن تكون
هذه الجرسيات هى الأنموذج الذى احتذاه الأسبان فى صنع صنوجهم ،
بل أن من المرجح أن يكون مسلمى الشرق هم الذين علموا الأسبان (ابان
حكمهم لاسبانيا) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التى يسميها الأسبان **الفندنجو** ومع ذلك فلا بد أن الأسبان كان يعوزهم الكثير حتى يبلغوا فى محاكاة هذا الأنموذج ، درجة الكمال ، فبخلاف أن خامة الصنوج الأسبانية أكثر شيوعا (أى أقل جودة) من خامة الصاجات وأن شكلها أقل فى رشاقته بدرجة كبيرة منها ، فإن من المستحيل كذلك أن تأتى نغماتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، ان جاز لنا أن نقول ذلك ، فى صفاتها . ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة فى اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغى لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتى لها شكل الصنوج الصغيرة (عندنا) ، أن تصدر رنيناً بالغ الصلابة ، شديد الوضوح ، بالغ الحمة ، حينما لا يعوق ترددتها عائق . وفى الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط الى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتى ليضرب فوق الجزء B المربوط بالمثل الى إبهام اليد نفسها(١) عن طريق حلقة أخرى أثرتنا إليها كذلك بالحرف C ، فإن من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتعليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما أن يلقيا عائقا من أى نوع من شأنه أن يعوق ترددتهما ، كما أن القيطان الذى يشكل الحلقتين C اللتين تدخل من خلالهما الأصابع ، ينفذ بحرية من طرف الى آخر من الثقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة(٢) لحد لا يعوق الآلة عن أن تردد رنينها ، بكل مساحتها .

ولعل هذا النوع من الآلات ، التى نجد مثيلا لها بين أيدي الباشيات ومن يؤدين رقصاتهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملائمة للرقصات الشبهوانية من نوع ما تؤديه الراقصات المصريات (اليوم) ، من حيث أنه يترك للجسم حرية أداء كافة الحركات الشبهوانية

❖ رقصة أسبانية يقوم بها ستة راقصين فى مقابل ثمانية ، وهى رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصاجات - المترجم .

الممكنة ، وانه لا يحول قسط دون الاذرع من أن تمتد وتلتف وتستدير ،
حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن
هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها
كوبا Copa (الجانب الممتز تحت الصناج أعطى نضات ماهرة) كان يشير
الى هذه الجرسيات نفسها ، ويدور حول هذا النوع نفسه من الرقص .

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ،
ويذكر ديسيراك Diceracque فى كتابه عن الطقوس الدينية فى اليونان
القديمة أنه كانت توجد من بين الآلات الموسيقية التى يستخدمها العامة ،
والتي من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الانسان أن يظنه فى رقصات
وغناء النسوة . آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة (٣) عندما تضرب ببعضها
البعض بين الأصابع ، بل انه ليخبرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز
المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديونيسياته ، الكتاب السابع والعشرين ،
الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات
هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المشوقات فى كل يد ، ويضربنها
(الواحدة منها بالأخرى) ، محدثات نغمتين فى الوقت الواحد (٤) ، ومع ذلك
فلا ينبغي أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات
فى يد تكون دوما فى المتساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى . ويخلع
المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة الباخية (٥) على غرار ما فعل يوريبيديس
فى تراجيدته هيلينا (٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباخيات
يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسها على شرف باخوس ، ولهذا
السبب كذلك فإن بNDAR فى مديحياته ، التى يورد سسترابون مقدمتها
فى الكتاب العاشر من جغرافياته (٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها
واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس . فهل

انتقلت هذه الآلات الى مصر على يد الاغريق او أن هؤلاء هم الذين اخذوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التدليل عليه بشكل قاطع امرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هـنـد الآلة ليس معروفاً بشكل محدد ، فيظن سترايون أن الكوريتيين * Carètes (٨) هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس الاسكندري فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوها ، وفيما يبدو ، فإن هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغي لو أننا شئنا السعى الى تمييز الرواية الحققة عن تلك التي تعد مختلفة ، وقع ذلك فمما لا جدال فيه أن الجرسيات التي يدور الحديث بشأنها كانت معروفة في مصر في عصر الرومان ، وأن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبارعات في فن العزف عليها (٩) .

الهوامش :

- (١) تمسك الراقصات المصريات بزوج متماثل من الجرسيات في كل يد .
- (٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .
- (٣) أنظر : اثيناوس ، مادة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ص ٦٣٦ : « وعن تلك ، فاز ديكايارخوس في كتابه عن عادات بلاد الاغريق يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يفوق ما يعتقده البعض وأنها كانت ملائمة لرقص وأغاني النساء اللاتي كن يخرجن بواسطتها أصواتا حلوة عند تحريك أصابعهن » .
- (٤) « عندهما تدق الطبول يصدر عنها صدى رتيب يحدث ضجيجا مفرعا ، حقا ان الجبل في كل يد من أيدي النساء العاشقات كان يصدر صوتا مزدوجا ذا صدى » .
- [نونوس ، الديونيسييات ، ك ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١] .
- (٥) « أعطوني جملج بأكخوس » .
- [الديونيسييات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩]
- (٦) « اما جملج بأكخوس فكان له دوى ينبعث بصوت واضح » .
- [يوريبديدس ، هيلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥]
- (٧) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيتيائ .
- ١٦٢٠ .
- (٨) سترابون ، المرجع السابق ، ك ١٠ ، ص ٤٦٨ .
- (٩) « أيها النيل ، ان من يعزف على نايك ، هي راقصة الصنع فيليس » .
- [بروبرتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩]

المبحث الثالث

عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات

الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسماء يمكن إطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي ذيل ، صنوج ، كأس ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، في التعبير الدارج عندما يشيرون الى الصنوج الكبيرة .

وكلمة كأس تعنى في الأصل نوعا من الأنية ، أما مدلولها فهو المدلول نفسه الذى تعطيه كلمة كيمبوس Kymbos ، التى هي جذر كلمة ، كيمبالون Kymbalon وهو الاسم الذى يطلقه الاغريق على هذا النوع من الآلات التى نسميها نحن بالفرنسية سمبال (كيمبال) Cymbales (١) .

والصنوج المستخدمة في مصر اليوم تشبه كثيرا الصنوج القديمة التى وصفها الشعراء الاغريق واللاتين ، كما تشبه تلك التى كان الاسرائيليون يستخدمونها في معبد اورشليم ، بل أن لهما الشكل نفسه ، كما أنهما تصنعان من الحامة نفسها (٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز (٣) ، وبكل واحدة منهما فجوة في منتصفها (٤) ، وتمثل كل منهما شكل اناء أو جفنة مستديرة (٥) عريضة الحواف ، ناتنتها على نحو أفقى ، وقد يبلغ طول القطر من حافة الى أخرى ٢٤٤ مم (٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة في وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ مم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ مم تقريبا ، أما عرض الحواف الناتئة فلا يكاد يبلغ ٥٤ مم ، ويصل سمك المعدن في كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ الى ٨ مم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيرا من سمك صنوجنا .

وعند قمة الجزء المدب الذي تصنعه الفجوة الى الخارج ، يوجد ذراع يستخدم مقبضا أو مسكاً ، أو توجد حلقة كبيرة o يمر بها ، من طرف لآخر حاشية أو سير أو قيطان C يتم عقده من طرفيه لكي يكون حلقة واسعة ، يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من زنى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الانواع من الصنوج أكبر سمكا وأكثر عمقا (نجوفا) من صنوجنا ، فانها - كذلك - تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباعا ، وإن تكن أقل رنيناً، لأن المصريين ، بدلا من أن يعركوا الجزئين الواحد منهم بالآخر، على غرار ما تفعل نحن ، فانهم على العكس منا ، يضربونها ، أحدهما بالآخر، بشكل يكاد يكون رأسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مباني المسور السحيقة(٨) ، أو في رسوم الآنية الأتورية ، حيث نرى رسوما لأشخاص يعزفون بالصنوج ، وحيث أن هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تتردد بهذه الطريقة ، بقدر من الحرية ، وعلى مدى طويل يمانلان ما تستطيعه بالطريقة التي نستخدمها نحن بها اليوم، فقد كانت رنتها سرعان ما تختنق بمجرد تولدها ، مما كان يجعل في رنينها المكتوم بعض شيء غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفي هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذي جعل الشعراء ينعتون هذه الآلة بالبهاء(٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية في الأغراض نفسها التي كانت الشعوب القديمة(١٠) تدخرها لها ، فهي لا تزال مقبولة عندهم في الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والاعريق والرومان ، فقد كان رنينها يطن عند الاسرائيليين أحيانا في المعابد(١١) ، بالقرب من المذبح(١٢) وبالقرب من الملك(١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر(١٤) ، باختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمع في كل مكان يمثل فيه الفرح

العام (١٥) ، أما عند الاغريق والرومان ، فكانت هذه الصنوج تصاحب على الدوام كل احتفال يتم على شرف ريا (١٦) وكيبيلى (١٧) وباخوس (١٨) ، ويخبرنا ميناندر أن نسوة كن يتوجهن الى المعابد خمس مرات فى اليوم ، وفى حين كان بعضهن ، ويبلغ عددهن سبعا فى كل صنف يمركن الصنوج (١٩) ، كانت الأخريات يرفعن عقيرتهن بالصراخ •

وبالمثل فان الكاس يسمح كذلك فى كل الحفلات الدينية والسياسية ، وعند مولد محمد (٢٠) (المولد النبوى) ، وعند (مولد) [كذا] الرؤية (٢١) أى الظهور* وعند عيد بيرام أى عيد الفطر (٢٢) ، ومولد (سفر) المحمل (٢٣) ، أى موكب الحج • أى موكب أولئك الذين تهيئوا للقيام برحلة الحج الى مكة ، والاحتفال بفيضان النيل (٢٤) المسمى وفاء البحر أو جبر البحر • أى الاحتفال بقطع جسور النيل (٢٥) ، وكذلك فى كل الحفلات المسماة بالموالد (٢٦) والتي تقام على شرف كبار الأولياء المسلمين ، وعند وصول الباشا الى القاهرة عندما يأتى لتحصيل الاتاوة التي تدفعها مصر الى الباب العالي (٢٧) ، وأثناء رقصات (ذكر) الفقرا (وهم نوع من الزهاد المسلمين • غير مترهبين - اشتهروا باسم الدراويش • وهو الاسم الذى يطلق عليهم فى اللغة التركية) أما الأمر الجدير بالملاحظة حقا • أكثر من غيره ، فهو أن الجزء الأكبر من هذا النوع من الرقصات يؤدى بايقاع شبيه بذلك الذى كان يتم عند الأقدمين عند تطوافهم لمرات ثلاث حول المذبح (٢٨) • ويتكون هذا الايقاع (أو المازورة) من زمنين غير متساويين • يساوى أولهما ضعف ما يساويه ثانيهما ، على هذا النحو :



مما يكون جوقة ، وتمضى الحركة متصاعدة على درجات . وقليلة هي الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية . التى لا يستخدم فيها الكاس (٢٩) . ومع ذلك فانهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى مناسبات المسرات أو ضروب اللهو السوقية أو المبدلة . وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك فى المناسبات التى كان الاسرائيليون والاغريق والرومان يستخدمون فيها هذه الآلة الموسيقية .

الهوامش :

(١) يتخذ أوفيدىوس من الموضوع الذى كان الكوريتيس . كهان كريت ، يصنعونها بالضرب فوق بروسهم ، لكى يحولوا دون وصول صرخات جوبير . عند مولده . الى اذنى سانورنوس (زحل) ، الذى قد يقوم بالتهامه . على نحو ما اتهم أبناؤه الآخرين - أصلا لنشأة الصنوج . وطبقا لما يقول فى مؤلفه التقويم . الكتاب الرابع ، البيت ٢١١ وما بعده . فان هذا هو الذى أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيل . ويرجع أن سترابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصغيرة أى الجرسيات التى تستخدمها الراقصات اللانى تناولناهن فى المبحث السابق ، على هذه الرواية .

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٧ .

bi-metzetym nekhochet

(٣) « نغم صوت الكوريتيس ودق الطبول الداوية » .

| فرجيل يوسى . الزراعات . الكتاب الرابع . البيت ١٥١ |

— « وأصدرت الطبول المحوفة صوتا مدويا » .

| أوفيدىوس . مسخ الكائنات . الكتاب الرابع . البيت ٣٠ |

(٤) « يقرعون بأكفهم الدفوف والطبول المدوية » .

| لوكرتيوس . عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ . البيت ٦١٨ |

(٥) « حيث القينارة ذات الأوتار العديدة وحيث الطبول المستديرة

لنربة كيبيل والاله ميتراس . تعزف الأنغام للراقصين بالريضة الليدية » .

| بروبرتوس . الكتاب الرابع . قصيدة ٧ . البيتان ٦١ . ٦٢ |

(٦) حيث لم نتمكن من الحصول على هذه الآلة . بالإضافة الى آلات أخرى عديدة . فأننا لم نستطع . بالتالى ، أن نقدم . هنا . سوى الوصف التقريبي لأبعادها الصحيحة . لكنها ما تزال حاضرة . بوضوح . فى أذهاننا .

أما الملاحظات التي قمنا بها على الطبيعة فهي ملاحظات تفصيلية للغاية حتى أننا لا نستطيع ، حتى لو شئنا ، أن ننأي كثيرا عن الحقيقة .

(٧) « يروون أن الكوريتيس (سكان كريت القدامى) ، كانوا من ديكتي ويحكى أنهم كانوا قد أخفوا ذلك الصراخ الذي أطلقه جوبيتر منذ آمد بعيد (عند مولده) في جزيرة كريت . ففي ذلك الوقت قرع الصبية المسلحون والمنعمون حول الطفل في شكل جوقة الصنح البربرى بسرعة وشده ، »
[لوكريتيوس . عن طبيعة الموجودات . ك ٢ . بيت ١٢٢ وما بعده]
- . ويعطى الصنح البرنزى صليلا عندما يقرع بالبرنز . »

[أوفيدوس . التقويم . الكتاب الرابع . البيت ١٨٤]
- « نرى هل يصعد الصنح البرنزى لذلك القرع الشديد ؟ »

[أوفيدوس . مسخ الكائنات . الكتاب الثالث . البيتان ٥٣٢ . ٥٣٣]
ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أوفيدوس المتبحرين الذين تخيلوا أن هذا الشاعر قد شاء ، أن يفهم قراءه أن هذه الصنوج كانت تدق بعضى من حديد . فليسوف نحمل أنفسنا فوق ما نطبق إذا ما شئنا أن ننفذ أخطاء من هذا النوع . نزرع بها غالبية هذه التعليقات والشروح . إذ يستحيل علينا أن نخيل المدى الذى ذهب اليه هؤلاء ، فى الكشف عن جهلهم فيما يتصل بالموسيقى . ولقد كانوا يحسنون صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا الأمر . بدلا من اعتساف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها - ولما نقصد هنا المعلنين الرومان ولا الشراح الاغريق . فهؤلاء ، وأولئك لم يكونوا يعتبرون اصراساتهم بمنزل هذه الحقة . كما كانت أفكارهم دقيقة على الدوام . فيما يتصل بالموسيقى .

(٨) انظر البحوث المثيرة للفضول عن العصور القديمة . والنرى الفها سبون Spon . البحث الثامن . عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية الأخرى عند الافدمين . ونرى فى بداية هذا البحث . رسما يصور ثلاث باخيات . وهو رسم منقول عن رسم بارز ينتمى الى روما القديمة . وتبدو هؤلاء الباخيات فى حركة رقص ، وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى بالطريقة نفسها التى يتبعها المصريون اليوم .

(٩) « كيبيل الربى الكبرى تعمل فوق رأسها تاجا على هيئة ابراج (المدن) تقرع مرادا الصنح ذا الصوت الغليظ من أجل جوقتها الايدية . »
[بروبرتوس . الكتاب الثالث . القصيدة الخامسة . البيت ٣٥]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندرى (التريبة ، الكتاب الثانى . الفصل الرابع . ص ١٦٤) أن المصريين . فى عصره . كانوا يذهبون الى الحرب على نفقات الدفوف . ولكنه لم يشر الى الصنوج . ويكتفى بالقول بأن العرب يستخدمون الصنوج كآلة (موسيقية) عسكرية .

(١١) « قال داود لرؤساء اللاويين ، من أجل أن يقرروا أن يكون

أخوتهم مغنين على الآلات الموسيقية (من الواضح أن السرور يدوى في الأعلى من صوت الهارب والقيثارة والصنج) .

[سفر أخبار الأيام الأول ، الأصحاح الخامس عشر ، الآية ١٦]

(١٢) « وكان المتدفرون بالسكتان يدقون الصنج والأعواد والقيثارات وهم واقفون عند الناحية الشرقية من المذبح » .

[أخبار الأيام ، الثاني ، الأصحاح الخامس ، الآية ١٢]

(١٣) « كانوا موزعين على الصنج والأعواد والقيثارات في خدمة منزل الرب بجوار الملك » .

[أخبار الأيام الأول ، الأصحاح الخامس والعشرون ، الآية ٦]

(١٤) « وأخذ بنو إسرائيل بأسرهم نابوت العهد من الرب بسرور غامر وهم يدقون الطبول ويعزفون على النغير والصنج والهارب والقيثارة » .

[أخبار الأيام الأول ، الأصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٨]

(وجددير بالذكر هنا أن آلة النابل التي سبق ذكرها تأتي في النص العربي على أنها الرباب - المترجم) .

(١٥) « ثم أخذ داود ومعه بنو إسرائيل كلهم في غناء الأناشيد في حضرة الرب بكل جسارة على القيثارات والأعواد والطناير والصنج » .

[أخبار الأيام الأول ، الأصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

وكذلك : السفر نفسه - الأصحاح الخامس عشر ، الآية ١٩ ، الأصحاح السادس عشر ، آيتان ٥ ، ٤٢ ، الأصحاح الخامس والعشرون ، آيتان ١ و ٦ وكذلك المزمور ١٥٠ الآية ٥ .

(١٦) « والآن يردد جبل ايدا الوعر صدى الصوت ، بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فمه كانوا تارة يدقون على الدروع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على الخوذات المجوفة » .

كانت هذه ملكا للكوريتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس . لقد خلى الأمر على الرب ، وغابت عنه صورة الفعل القديم ، وأخلت رفيفات الربة يعركن الصنج البرنزي ويقرعن الطبول ذات الصوت القليظ ، لقد اتخذن من الخوذات صنما ، ومن الدروع طبولا ، وأعطت الزامير ، كدائها من قبل - ألمانا فريجة » .

[أوفيدئوس ، التقويم ك ٤ ، بيت ٢٠٧ وما يليه]

(١٧) « كي لا أشاهد المهرجان الفريجي ، ولا أهر الصنج بيني » .

[نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب الأربعون ، البيت ١٥٦]

(١٨) « أيتها الموسيقى احضرن لي مزامير وأهزؤن الصنج ، وضعن الثيرسوس (رمز الآلهة باكفوس) في يد الآلهة المكنى ديونيسوس » .

[نونوس ، المرجع السابق ، الكتاب الأول ، البيتان ١١ ، ١٢]

- « كانت حاملات الصنح من رليقات الربة يقرعنها بأيديهن » .

[أوفيد يوس . التقويم . الكتاب الثالث . البيت ٧٤٠]

(١٩) « قدمنا القربان المقدس خمس مرات فى يوم واحد ثم أخذت

سبع اماء فى قرع الصنح ، اما الآخريات فكن يطلعن صيحات كالولولة » .

[سترابون . الجغرافيات . الكتاب السابع : ص ٢٩٧]

(٢٠) يأتى هذا العيد فى الحادى عشر من قمر شهر ربيع الاول

ويحتفل به عشية الثانى عشر منه . وفى هذا الوقت تنجمع كل فرق الفمرا

(الطرق الصوفية) عند أقرب أحفاد محمد ، والذي ينمى مباشرة اليه

والذى يكون حيا فى هذا الزمن (وفى الوقت الذى كنا فيه فى القاهرة . كان

هذا الرجل يتمثل فى الشيخ البكرى . وفى ميدان بركة الأزيكية بمارس

هؤلاء رقصات (الذكر) الخاصة بفرقهم . فهؤلاء يرقصون وهم سسد يرون

ضاربين بأيديهم . وأولئك ملقن برؤسهم نارة الى اليمين وأخرى الى الشمال

وفريق ثالث يتماسك بالأيدي وهم يرقصون . وبعض هؤلاء لا يتماسكون

الا بالأصابع . وفريق رابع أو خامس ينبون فقط فوق أطراف أصابعهم وهم

يحجلون . دون أن تقارق أرجلهم الأرض . وآخرون يرقصون دون أن

يتماسكوا لا بالأيدي ولا بالأصابع . وغيرهم يهتزون بطرق مختلفة ويفضون

أعينهم دون أن يستديروا حول أنفسهم . ولكى نفكر فكرة عن هذه الأنواع

من الحفلات بالغة التنوع . والتي تصحبها عادة ضجة الآلات شديدة الصخب

كثيرة الجلبة . فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من

هذه الحفلات . وهذه كثرة العدد لحد يكفى لوفير مادة شغل مؤلفا خاصا

بها .

(٢١) ليلة الرؤبة أى ليلة الظهور . وهى عشية (بدء) رمضان .

وفى تلك الليلة يجتمع شيوخ ست طوائف من تجار السلع الاسهلاكية

وهم :

١ - شيخ الطحانيين - ٢ - شيخ الفرانين - ٣ - شيخ الجزارين

(الذين يقومون بالذبح) - ٤ - شيخ الجزارين (باعة اللحوم) - ٥ - شيخ

تجار الزيت والسمن - ٦ - شيخ تجار الفواكه . يجتمعون بمحسبى

القاهرة الكبرى ومصر العتيقة وبولاى | المحتسب هو مفتش الشرطة الذى

يراقب الموازين والمكايل | وبعد ذلك يتوجهون معا الى القاضى . تحيط بهم

كل الآلات الموسيقية العسكرية وهى الدفوف والطبول والصنوج (الكاسر)

والمزامير والأبواق . وهناك ينتظرون عودة البريد الذى أرسله القاضى الى

بركة الحجى لكى يراقب ظهور الهلال ثم يأتى ليخبره بالأمر . وبمجرد أن

يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحمر القاضى حجة بذلك . بحضور

مشايع طوائف التجار الستة والمحتسبين الثلاثة . ويأمر ببدا الصوم

ويطلب الى الآخرين أن يذيعوا ذلك فى كل أحياء المدينة . وعلى الفور يطوف

هؤلاء مصحوبين بالموكب نفسه الذى كان قد صحبهم عند مجيئهم . بأحبا .

المدينة المختلفة . ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : **صيام ، صيام** . ثم يعودون الى بيوتهم يصحبهم المركب ذاقه .

(٢٢) **عيد يبرام او الفطر** او بالاحرى عيد انتهاء الصوم يأتي بعد ثلاثين يوما من عيد **الرقية** . ويبدأ منذ عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم . ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد في الثامن عشر من شوال ، وفي هذا اليوم تتجمع كل الطرق الصوفية في ميدان **قوة هيلان** ، كل واحدة منها مع برفقها والآلات الموسيقية الخاصة بها . ويسير على رأس هذه الطرق **أمير الحج** أى قائد مسيرة الحجاج . و**شيخ البلد** أى رئيس المدينة . والجنود من الأسلحة المختلفة . ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة ، على هيئة مركب (زفة) ، في أحيائها المهمة والتي تزدهم بالسكان .

(٢٤) يجي عيد **فيضان النيل** بعد أن تسقط **النقطة** . حين يزيد منسوب النيل ليلبلغ ستة عشر ذراعا . وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد ، والقاضي ، وكل رجال المدينة وكبار ضباط الفرق العسكرية المتجمعه هناك . وأثناء قطع الجسر . تسير الشعلات ويأتي موسيقيو البلد لكي يمزفوا الموسيقى التي وضعت . كما سبق أن قلنا في أحد المقامات أو الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم **النقطة** على القطرة التي تفقد مياه النيل بعدها صفاءها وتتمكرو ويميل لونها نحو الاصفرار . ويعبر يوريبيديس ، عند حديثه عن هذه الظاهرة ، في تراجيدته هيلينا ، على هذا النحو . في البيت الأول وما يليه :

« ان هذه هي روافد النيل الجميلة جمال العذاري ، التي تروي ارض مصر وحقولها بالثلج الأبيض الذائب بدلا من قطرات الندى السماوية » .

[يوريبيديس ، هيلينا ، البيت الأول وما يليه]
وكان قدماء المصريين يحتفلون في هذا الوقت نفسه بعيد مولد **أبيس** ، أو التجلي الالهى **Théophanie** وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أى الاحتفال ب**فيضان النيل** ، وإن يكن يتخذ في الزمن القديم قناعا من الرمزية ، وعندما نجده ما كانت تغلفه من أسرار فسنجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يناله اليوم ، واليكم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التي كانت تتم في هذه المناسبة منذ نحو ستمائة عام . يوردها لنا الشيخ شمس الدين محمد بن أبى السرور الأكبرى الصديقي في كتابه السمي : **النجوم الضالة** * ، ونحن بפורنا ، نورده هنا . نقلا عن

* وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبى السرور شمس الدين البكرى الصديقي المصرى ، المعروف بابن أبى السرور البكرى ، أما مؤلفاته =

ترجمة هذا النص والتي ضمنها المسيو سلفستر دى ساسى فى مؤلفه :

Notice et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.
Tom I, Page 272.

ونظن أن هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهده به بأنفسهم حينما كانوا يشاركون فى حملة مصر . فقط . وانما سينال كذلك اهتمام كافة القراء :

« عندما يصل منسوب النيل الى ستة عشر ذراعاً يبدأون فى قطع الجسور لتسهيل المياه فوق الاراضى وتجرى فى الترع فى كافة أنحاء مصر . ويكون هذا اليوم يوم عيد . وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكى . كان هذا القطع يتم عند خليج القنطرة . وفى تلك الأيام . كان يوجد خص يطل على فم الخليج . يجلس فيه الحاكم أو الأمير لمساعدة عملية الفتح . وعندما يقبل هذا اليوم كان السلطان أو من يقوم مقامه . يخرج على ظهر حصان من القصر ليتجه الى مصر العتيقة على شاطئ النيل . عند موضع يقال له دير النحاس حيث كان يترجل عن حصانه . وكان يوجد هناك قاربان مزدانان . كلاهما باسم السلطان . وتحملهما الزينات المختلفة . ويصعد السلطان وكبار حاشيته الى القارب الاول المسمى الحراكة . أما الثانى ويسمى ذهبية فيكون من نصيب باقى الحاشية . وكانت توجد فى الموضع نفسه قوارب لا حصر لها . مختلفة الاشكال . تتنافس فيما نحمل به من زينة . وكان يصعد اليها الامراء والضباط من اصحاب هذه القوارب . ويتجه قارب السلطان تبعه القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة . وتفص هذه الجزيرة التى تقع تحاه مصر العتيقة . بين الذراع الكبير للنهر والذراع المار عند سفح هذه المدينة بالبيوت والقصور . وعندما ينزل السلطان الى الجزيرة . يمتطى جواده ويتجه الى المقياس الواقع عند منتصف سرير النهر . ويدخل الى هناك ومعه كل حاشيته . ويلقى فيه الزعفران مشبعاً بماء الورد . وبعد أن يودى صلاته تقام له وليمة فاخرة . وبعد أن تنتهى الوليمة . يقترب قاربه الذى تغطيه الطنافس المذهبة . من أسوار المقياس فيصعد اليه . ويعود مع كل القوارب الأخرى التى رافقته . على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية . وعندما يصل قريباً من مصر . يأمر بتحويل ميسار قاربه نحو فم الخليج الذى يدخل الى القاهرة . ويظل السلطان . طول طريقه . سواءً . وهو على الأرض أو فوق

كما يوردها المؤرخ الاسلامى الكبير الأستاذ محمد عبد الله عنان فى كتابه «مؤرخو مصر الاسلامية» . فى: عيون الأخبار ونزهة الأعمار . النزهة الزهية فى ذكر ولاية مصر والقاهرة المعزية (ولعل هذا هو الكتاب المقصود) الروضة المانوسة فى أخبار مصر المحروسة . المنح الرحمانية فى الدولة العثمانية . اللطائف الربانية على المنح الرحمانية . بالاضافة الى مختصر من وضعه هو لخطط القرىزى أسماء قطف الأزهار من الخطط والآثار . وهكذا لا نجد كتاباً لابن أبى البرور بالاسم الذى يشير اليه المؤلف هنا ولعل ترجمة المسيو دى ساسى هى المستولة عن وجود كتاب بهذا الاسم . ولعل الامر كذلك تصرف من جانب المترجم الكبير اقتضته ضرورة ما .

(المترجم)

النيل . في ذهابه وفي اياه . يلقي بقطع ذهبية وفضية . ويأمر بتوزيع الفاكهة والحلوى واشياء أخرى مماثلة على الشعب . أما الجسر الذي كان يأمر بفتحه فيشبه جدارا ضخما من الطين يعملو أمام القنطرة . وكان السلطان أو من يقوم مقامه يعطى بمندبله الاشارة الى الناس الموكلين بفتح السد . والذين كانوا مسكين بالمجاوف في ايديهم . (واليوم فان اليهود والمغارين في القاهرة هم الموكلون بهذه المهمة كل عام بالتبادل) وعلى الفور يتم هدم الجسر الذي يتهاوى في لحظات . ويمتطى السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره . ومنذ أصبحت مصر تحت السيطرة العثمانية . فان البكر بك هو الذي يقوم بأمر هذا الاحتفال . فيخرج على حصانه من القلعة في الصباح . ويتجه الى بولاق . حيث يجد قوارب تفرها الزينات معدة له وللأمرء وللصنائج عند الارسينال (دار الصناعة) . فيقلع تتبعه كل القوارب . وخلال هذا الوقت يطبق عدد كبير من طلقات المدافع ويتجه البكر بك جنوبا حتى مقياس النيل في جزيرة الروضة . ويتم هذا في الوقت الذي لم يزل منسوب النهر فيه ناقصا بمقدار العشرين قراطا . عن تلك الستة عشر قراطا التي ينبغي للفيضان أن يبلفها . ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع . فاذا كان الفيضان يتم في بطء . فانه يبقى هناك ليوم أو يومين زيادة على هذا المدي . وفي هذه الأثناء تمد القوارب . وتقام تلك الدمى من الطين والتي يسميها القوم عروسة والتي يزيتها بعناية . وتقام كل ضروب الألعاب والتسلية . في اليوم الذي يشاء فيه البكر بك أن يأمر بفتح الخليج . فانه يقيم قبل شروق الشمس مأدبة فاخرة للصنائج والمجاوشية والمتفرقة وبقية الفرق العسكرية في الحامية . وبعد المأدبة يوزع القفاطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن والى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والشرطة . ثم يدخل بعد ذلك ومعه كل موكله الى القوارب ويتجه على أنغام الدفوف الى الجسر فيأمر بفتحه . ويمر من خلال الفتحة لكي يعود الى القصر .

ودائما ما كنا نبدي النور رفضا منا لتصديق أن تكون هذه العروسة المصنوعة من الطين . والتي دار الحديث بشأنها في هذا الاقتباس . صورة أو أثرًا لتلك الممارسة الهمجية التي كان يأتي بها . فيما يزعمون . قدماء المصريين عندما كانوا يفرقون . كما يقال . في ذلك الوقت عذراء مصرية شابة . فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسساتهم وأنظمتهم . وما يحملنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نذهب اليه . هو أننا نقرأ في مقتبس آخر للمؤلف نفسه . ترجمه بالمثل المسيو سلفستر دى ساسي يتحدث فيه عن **بركة الرطل** المسماة اليوم **بركة الأذكية** : « يأتي اسم هذه البركة من اسم العامل الذي كان يقوم بصنع الموازين الحديدية (الرطل) . فقد كان مسكنه يوجد قريبا من هذا الموقع . وكانت تدور فيه (أى في هذا الموقع) الأعياد

وضروب اللهو عندما كان يمتلئ بمياه النهر ، فتتجول فيه ألوف القوارب ، وتشكل منظرا من أبهج المناظر لعيون ساكني البيوت المحيطة بها ، وعندما تجف المياه يبذر الكتان والبرسيم . وكانت تقام في هذا الموضع فيما مضى ، في الأول من شهر توت مسرحية هزلية تمثل زواج الخليج الناصري بهذه البركة : فكانت تحرر حبة أمام رجل يرتدى زى قاض ، وفي حضور شاهدين ، ويظل هؤلاء الرجال في هذا المكان طوال الليل ، وفي اليوم التالي ، يعرض على عيون النظارة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهي ما يمثل أمارات يتأكد بها العريس الجديد من عذرية زوجته . وقد أوقف هذا التمثيل الهزلي في بداية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر من التقويم المسيحي) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليعلم هذا الحفل بمسرحية هزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عذراء شابة في النيل ، لكن الأمر الأكثر ترجيحا هو أن قدماء المصريين ، الذين كانوا يحولون الى رموز كل الأحداث التي تنتمي الى نظام الأشياء في الطبيعة والتي يقدمون عنها مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الدينى الصامت ، كانوا قد تخيلوا كذلك مرموزة الزواج بين الخليج والبركة وقدموها ممثلة في شكل بانتوميم أى تمثيل دينى صامت ، لم يعد يؤدي ، مع مرور الأيام ، بالقدر نفسه من الاحترام الذي كان المصريون القدماء يولونه اياه بلا جدال ، ولذلك فقد انحدر الى هذا الضرب من التمثيل الهزلي وتم إيقافه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمثلون هذه العروس بكتلة من الطين ، تقام على بعد أقدام عديدة من السد .

(٢٥) ذلك هو المعنى نفسه الذي ينسبه ، في هذه الحالة الى كلمة جبر ، برغم تعارضها مع المدلول المعتاد .

(٢٦) قلنا بعض شئ عن ذلك في دراستنا للوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر .

(٢٧) يرحل هذا الباشا من القسطنطينية عادة بعد العيد الصغير الذي يحل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط الى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذى الحجة : وعندما يصل الى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية في موكب كبير اليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التي تستخدم في الاحتفالات العامة التي قدمنا حصرا عنها من قبل ، ولا يدوم هذا الاحتفال الى ما بعد الظهر .

(٢٨) هذا الرقص الذي يمثل إيقاعه وزنا (مازورة) من ثلاثة اوقات ، ليس له بعض تشابه مع رقص السالين ، والذي يشير اليه هوراتيوس (هوراس) في هذين البيتين :

« بالقدم بيضاء يهزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف »

(هوراس ، الأغاني ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧)

(٢٩) ومع ذلك فقد راقبنا واحدا من الأعياد بدا لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهذا العيد الذي نجهل غرضه ومناسبته مما يسمى عيد النحر أى عيد الذبائح ، وهو يجرى كل عام في العاشر من القمر الذي يظهر في بداية شهر ذى الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكثر من المعتاد تتم في المساجد ، ويتجمعات أكثر عددا من المألوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتى الفقرا المنضمون اليها للصلاة وأداء أذكارهم أمام الأضرحة التي أقيمت للشيوخ الذين يجلبهم المسلمون باعتبارهم أولياء ، كذلك تتجمع هذه الطرق عند الأحياء من الشيوخ ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الشرع ليتلوا بعض سور (أو أرباع) من القرآن (الكريم) مع بعض التراتيل الدينية ، ويستخدم الفقرا في هذه الأنواع من الانشادات كل ما لديهم من قوة ومدى في الصوت ، وتكون نغماتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم في بعض الأحيان باللغة العنق حتى لتظنهم حشدا من المعتوهين أو المخبولين أكثر مما تظنهم رجال دين ورعين . يمثلون زهدا وخشوعا .

المبحث الرابع

عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد فى مصر ، كما يوجد فى أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمى فى جزء منها الى الجرسيات ، وفى جزء آخر الى تلك الآلات التى يقتصر دورها على مجرد احداث الصخب ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطاً أن نصنفها لا فى هذه الطائفة ولا فى تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نشير اليها باسم الآلات الصاخبة شبه الجرسية وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم دف الباسك(١) .

ونستطيع أن نحصى عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الايقاع ويكثر عددها عما هو الحال ، ربما ، عن أى شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالإضافة الى الاسم النوعى الذى يطلق عليها . وهكذا ، فحين نشير الى هذه الآلات باسمها الشخصى فاننا نسميها دف أو دايورة ، أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية* تحاكي الصوت الذى تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وتأتى هذه الكلمة من الفعل دف بمعنى ضرب ، وهى كذلك قد جاءت من الاصل نفسه الذى جاءت منه الكلمة العبرية قف ، أو أنهما بالأحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقاً فى الأولى ، ولغظت على نحو أشد فى الثانية(٢) ، أما اسم دايورة فيشير الى الاستدارة ، أى يشير الى الآلة عن طريق وصف شكلها .

* كلمة يحكى جرسها صوت الشيء الذى تصفه (المترجم)

وكبرى هذه الآلات الأربع هي البندير . وهي مكسوة بجلد عنزة ،
أما الوصلة ، أو الدائرة :نسبية العريضة التي يلتصق عليها الجلد فيثقبها ،
في سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثقبوت تتسع بقدر يكفى لأن تعلق فيها
شريطتان صغيرتان دائريتان من الصفيح ، اثنتان في كل ثقب ، وفي داخل
الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من ممى الحيوان مشدودة ، ونضيف
عند ترددها ، الى رنين هذه الآلة ، الرنات التي تحدثها ، ويصل قطر هذا
الصنف من الدفوف الى ٤٠٠ مم .

وهناك صنف آخر من الدفوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة
نفسها ، وهو يختلف عن الصنف السابق في انه يخلو من الأوتار المشدودة
بداخله ، وفي أنه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصغيرة المستديرة
التي تتعلق بالثقبوت التي ثقت بها الوصلات .

أما الصنف الثالث من هذه الدفوف فيحمل اسم طاو وهذه الآلة
الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتتلد
منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تتعلق في كل ثقب من ثقبوت
الوصلة في محيطها ، اثنتين اثنتين ، ولكنها لا تحمل قط أوتارا مشدودة
بداخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الدفوف باسم الرق ، وهو أصغر صنف
الدفوف جميعا ، وليست له بالمثل أوتار مشدودة بداخله ، ووصلته كذلك
مزودة بشرائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الدفوف الأخرى ، ولكنه
مكسو بجلد (سمكة) يياي .

ولا يمكن للمرء أن يرتاب في أن هذا النوع من الدفوف يعود الى عصور
ضاربة في القدم ، وينسبه الشعراء تارة الى القوويانط (٣) وتارة أخرى

الى الباخيات(٤) ، وهو بصفة عامة مستدير الشكل ، وينطى سطحه الأعلى (أحد وجهيه) بجلد(٥) ، أما وجهه الآخر ففارغ أى لا يكسوه الجلد قط(٦) ، ومع ذلك فبدلاً من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، فإن المصريين - اليوم - ينقرون عليه بأصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، الى جانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهى لا تنقر الا بالقرب من حواف سطح الدف ، ولذا تكون النغمات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير عن تلك التى نحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين هذين النوعين من النغمات تناقضاً لا يسبب نفورا من أى نوع عند سماعه ، كما أنه يجعل من ايقاع هذه الآلة أكثر تنوعاً وأثري وقماً .

ولم يكن الأقدمون يعرفون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا الفن ، (فن الضرب عليه) أو على الأقل فإن ما نقرؤه عند الشعراء يحملنا على الظن بذلك ، فلم يكونوا يحصسون من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات صخب(٨) بجاء بعض الشيء(٩) .

ويختلف هذا الصنف من الدفوف (الرق) كذلك عن ذلك الذى يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رق الأقدمين كان مكسوا بجلد بالرة(١٠) فى حين يكسى رق المحدثين بجلد عنزة أو سمكة بياض .

وفى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية قد ظل ، منذ العصور بالفة القدم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ، فقد كانت نسوة العبريين هن اللاتى يضربن عليها ، كما لا يرى المرء هذه الآلة عند الاغريق والرومان الا بين أيدى السيدات ، وإذا كان القوريانط يستخدمونها فذلك لأنهم قد تنازلوا عن جنسهم (ذكورتهم) عندما جردوا

أنفسهم من عضو الاخصاب ، أما فقرا (دراويش) مصر ، الذين نجد حفلاتهم ورقصاتهم (اذكارهم) صلة قربي حميمة بحفلات ورقصات القوريبانط ، فحيث أنهم قد تحلوا من كثير من القيود والقواعد التي وضعها النبي أو التي تضمنتها تشريعات أخرى جاء بها الدين الاسلامي ، والتي حرم بموجبها على المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستخدمون الآلات الموسيقية في اذكارهم ، وان لم يكن هؤلاء المتصوفين يمثلون خروجاً على النظام الدينى أو المدنى .

ومع ذلك فلن نقدم أمثلة على أن الآلاتية ، وهم الموسيقيون المحترفون فى هذا البلد ، يستخدمون ، فى بعض الأحيان ، هذا النوع من الدفوف ، فهم يضربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا أمر نادر الحدوث لحد لا يمكن معه أن ننظر اليه باعتباره سلوكاً معتاداً . وما لا جدال فيه أن العلاقة القائمة بين أسلوب استخدام هذه الدفوف جميعاً ، فى مصر اليوم ، وبين الأسلوب الذى كانت تستخدمه بها الشعوب القديمة هي علاقة واهية للغاية ، فقد تقبل المصريون هذه الآلة فى كل احتفالاتهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية فكانوا يستخدمونها سواء عندما ينقلون تابوت المهد من مكان لآخر (١١) أو عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التى تجرى لامتهم (١٢) ، وبعد أن يحرزوا نصراً ما (١٣) أو أثناء رقصاتهم وأغانياتهم الدينية (١٤) وفى عيد مولد (القمر) الجديد (١٥) وعند استقبال شخص ما والسير امامه بشكل تشريفى (١٦) أو عند وداعه وهو ينصرف (١٧) وفى المأدبة (١٨) والألعاب (١٩) وفى مباحج ومسرات الشباب (٢٠) الخ ، ومع ذلك فانهم لم يكونوا يستخدمونها قط فى أوقات الحداد أو الكوارث العامة (٢١) . وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تدخر للاحتفال بأسرار باخوس (٢٢) وريا (٢٣) وكيبيل (٢٤) ، ونادراً ما استخدمت فى المسرات الفردية أو المسرات المبتذلة ، كما لم يستخدمها المصريون فى أوقات الحداد

والكوارث* (٢٥) .

وعلى العكس من ذلك فإن المصريين المحدثين لم يتقبلوا هذا النوع من الآلات فى أى احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا فى أية مناسبة جادة نظى بشئ من أهمية ، فاستخدامها عندهم مقصور على المرات والمباهج العائلية وحفلات الزفاف ، كما غدت وسيلة للترفيه عن النسوة فى أسار الحريم ، كما يدخل الدف عادة ضمن الآلات الموسيقية التى يسك بها المهرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسيرون فى أثر الفوازى ويصاحبونهن فى رقصاتهن ، وكذلك يعد من بين الآلات التى تصاحب المنشدين الذين يقومون بتسليّة السوق على مفارق الطرق وفي الميادين العامة ، وفيما عدا هذه الحالات فاننا لم نلاحظ أنها تستخدم قط اللهم فى رقصة جنازية على جسد فلاح ، تلك التى وصفناها فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر (٢٦) .

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التعارض ، بالغ الواضح ، بين استخدام الأقدمين لهذه الصنوف من الدفوف ، وذلك الاستخدام بالشكل الذى تقلص اليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، إلا ما أوصى به محمد المسلمين بأن يعتمدوا عن كل ما يتصل بممارسات وطقوس الديانات الأخرى .

الهوامش :

(١) ظننا أنه ليست هناك فائدة ترجى من أن نأخذ على عاتقنا تقديم هذا النوع من الآلات ، التي قد لا يمثل شكلها ، وقد أصبح مألوفاً لنا ، شيئاً بالغ الأهمية في تفاصيل ، وبالتالي فأننا لم نرسمه ولم نحفره .

(٢) يلفظ الأسبان هذا الاسم نفسه أدوفيه ويكتبونه في لغتهم Adufe ، ولعلمهم قد نقلوه عن العرب .

(٣) « لقد اخترع الكوريانثيس من أجل هذا القرص المستدير للعبة والمصنوع من الجلد » .

[يوريبيديس ، الباختيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥]
- « كانت هذه ملكاً للكوريثيس ، وتلك كانت من صنع الكوريانثيس
لقد اتغلغل من الخوذات صناعات ومن الدروع طبولاً » .
[أوفيدوس ، التقويم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣]

(٤) « ان طبول الربة الأم ريا من اختراعى »
[يوريبيديس ، الباختيات ، البيت ٥٨]

(٥) « طبول طيبة الرقيقة سوف تفرح »
[بروبرتيوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣]

(٦) « الطبول المجوفة »
[أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٧]
- « سيذهب أنصاف الرجال وتلقى الطبول المجوفة » .
[أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٣]

(٧) نلاحظ بين النقوش في الكثير من المعابد القديمة في مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المعبد الكبير في جزيرة فيله ، وفي الطيفانيون الصغرى بدندرة ، وفوق إفريز المعبد الكبير في الموقع نفسه ، رسوماً لأشخاص يمزفون على هذا النوع من الدفوف ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة .

وقد قدم سبون Spon في بحوثه المثيرة عن المصور القديمة ، ص ١٥٥ رسمين نقلهما عن ميداليات قديمة يمثل أولهما إحدى الباختيات أما الآخر فيرجح أن يكون لكاهنة تمسك بيدها دفوقاً شبيهة بتلك التي نتحدث عنها هنا ، وإن يكن من يمسكون بهذه الآلات هنا يفعلون ذلك باتجاه أكثر ميلاً ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المعابد القديمة في مصر ، مما أدى بنا أن نلمح عند سبون جزءاً من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة في شخوص سبون

مما يؤدي بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون في الوقت نفسه على الدف ، على نحو ما يفعل اليوم من يمارسون الضرب على هذه الآلات ، في حين أن أصابع المازفين ويدهم اليمنى ، في الرسوم الموجودة على جدران المعابد القديمة في مصر تكون مبسطة ومضمومة الى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا نراها في الرسوم ، وإن يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، الى أسلوب فتاني هذه المعابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يصفون شيئا من التصلب الى حركات رسومهم .

(٨) « وكان الصدى المتناغم يصدر عن قرع الطبول » .

[نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب السابع والعشرون ، البيت ٢٢٩]

- « بصوت الطبول المدوي » .

[يوريبيديس ، الباخيات ، البيت ١٥٥ وما بعده]

- « كيببيل بالقرب من مراعى الربة الفريجية ، حيث يدوي قرع الصنح وصوت الطبول » .

[كاتوللوس ، ك ٥٩ ، بيت ٢٠]

(٩) « وفجأة قرعوا الطبول التي لم تكن ظاهرة للعيان فصدر عنها صوت أجش » .

[أوفيد يوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١]

(١٠) « خلوا الطبلة المصنوعة من جلد البقر » .

[يوريبيديس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣]

- « وتقرع ايديهن الرقيقة (الطبول) المصنوعة من جلد الثور » .

[أوفيد يوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٢]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات

من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج » .

[سفر صموئيل الثاني ، الاصحاح السادس ، الآية ٥]

(١١) وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان

ورباب ودفوف وصنوج وأبواق » .

[اخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

(١٢) « فأخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع

النساء وراءها بدفوف ورقص » .

[سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠]

(١٣) « وكان عند مجيئهم حين رجع داود من قتل الفلسطينيين أن الناس

خرجت من جميع مدن اسرائيل بالغناء والرقص لشاؤل الملك بدفوف

وبفرج وبمثلثات » .

[صموئيل الأول ، الاصحاح ١٨ ، الآية ٦]

- (١٤) « ليسبحوا اسمه برقص بدف وعود ليرنوا له »
 [المزمور المائة والتاسع والأربعون ، الآية ٣]
 - « سبحوه بدف ورقص وسبحوه بأوتار ومزمار »
 [المزمور المائة والخمسون ، الآية ٤]
- (١٥) « ارفعوا نفمة وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب ، انفخوا فى رأس الشهر بالبوق عند الهلال ليوم عيدنا »
 [المزمور الحادى والثمانون ، الآيتان ٢ ، ٣]
 (فى الأصل الفرنسى ، المزمور الثمانون ، الآيتان ٣ ، ٤ . لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الاحالة فكان هذا التصرف) . (المترجم)
- (١٦) « ويستقبلونه بالتيجان والتشاعل ، ويقوده الجميع وسط الطبول والزامر »
 [سفر يوديت ، الاصحاح الثالث ، الآية ١٠]
 « ولكن (ايفيت) قفل عائدا الى (هاسفاه) وطنه ، وقابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص »
 [سفر القضاة ، الاصحاح الحادى عشر ، آية ١١] -
 « ورفعوا اعينهم ونظروا هاموا ذا الحشد ، وجمع متراس يتقدم بمحض اختياره ، وفيه اصداقاء واخوته فى طريقهم اليهم مصحوبين بالطبول والموسيقين واسلحة كثيرة »
 [سفر المكابيين ، الاصحاح التاسع ، آية ٣٩]
- (١٧) « لماذا هبت خفية وخذعتنى ولم تخبرنى حتى اتبعك بالفرح والاغاني بالدف والعود »
 [سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٢٧]
- (١٨) « وصار العود والرباب والدف والناي والحمر ولائهم »
 [سفر اشعيا ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]
 وكان من عادة قدماء المصريين كذلك استخدام الدفوف عند اقامة الولائم وهو امر يلومهم عليه كليمانس السكندرى ، التريبة ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع . (كيف ينبغي الترفيه عن النفس فى الولائم ص ١٤٣ ج) . اما بالنسبة لآلات الناي والقينارة ، والقناء والرقص والتصليق لدى المصريين ، فانهم تعودوا على تمضية اوقات فراغهم بعماس عن طريق مثل هذه الآلات ، وكانوا يخرجون عن الحد وعن القواعد المرعية حتى « انهم كانوا يلقون الصنج والطبول ويقرون الآلات فى صخب » .
- (١٩) « سابينيك بعد فتبين يا عذراء اسرائيل ، تترنين بعد بدفوفك وتخرجين فى رقص اللاعبين »
 [سفر ارميا ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٤]
- (٢٠) « يسرحون مثل الغنم واضعهم واطفالهم ترقص يحملون الدف

والعود ويطربون بصوت المزمار » .
[التوراة ، سفر أيوب ، الاصحاح الحادى والعشرون ، اسطران
١١ ، ١٢]

(٢١) « بطل فرح الدفوف انقطع ضجيج المبتهلين بطل فرح العود » .
[التوراة . سفر اشعيا ، الاصحاح الرابع والعشرون ، سطر ٨]

(٢٢) « والآن احمل حيث الحال المخبولات توابع باكفوس ، اللانى
تلقى كل منهن طيولا تحت سطح جبل ايذا » .

[اوفيدىوس ، البطلات ، الكتاب الرابع ، البيت ٤٧]
« اما اذا دعاهن احد الى اعياد باكفوس او اعياد بان او كولياس ، او
اعباد الخصوبة ، فمن الصعب التحدث معهن اذ تدوى الطبول هناك » .
[اريستوفان ، ليستراتى ، البيت الاول وما يليه]
« وعلى ذلك فان النساء فى ترفهن يقرعن الطبول مرارا لباكفوس » .
[اريستوفان ، ليستراتى ، بيت ٣٨٧ ، ٣٨٨]

(٢٣) « اى ربا المستحقة للتقديس ، يا ابنة الاسلاف الاول ، يا من
تقرعن الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد الثور ، والتي تدفع بصوتها
النشوة والجنون » .

[اورفيوس ، البيت الاول وما يليه]

(٢٤) « اتيت الى معبدك المقدس ، ايتها الموقرة ، مبتهجا بالدفوف
السماوية التى ترقى (على نفماتها) كل الكائنات ، ايتها الربية الفرجية
يا زوجة ساتورنوس ، ايتها المبعلة ، يا مفذية الحياة ، يا محبة للنجوم ،
آيتيك سعيدا مبتهجا لانه لك ورعى وتقوى » .

[اورفيوس ، البيت ١١ وما يليه]
« حيث تدعوك الدفوف والمزامير البيركوتية المصنوعة من خشب
البقس » .

[فرجيلوس ، الانبادة ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٩]

(٢٥) « ولا الباحيات حاملات النورسييس ، ولا ضجيج الطبول » .
[يوريبديس ، الكيكلوس ، البيتان ٦٤ ، ٦٥]
« ولا ضجيج الصنج البرنزى ولا قرع الطبول » .
[يوريبديس ، الكيكلوس ، بيت ٢٠٤]

(٢٦) ألفيت عادة استخدام دف الباسك فى الطقوس الجنائزية عند
المصريين على يد على باشا بالقاهرة فى عام ١٦٢٦ فى شهر مايو ، ومنذ هذا
التاريخ لم يستخدمه احد قط فى هذه المناسبات . انظر افكار ومقتبسات
من مخطوطات المكتبة الامرية ، المجلد الاول ، ص ٢٠٣ .

Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.
Tom. I, P. 203.

الفصل الثالث

حول أنواع الطبول* المختلفة المستخدمة في مصر ،
وحول اطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذى
تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد ينتسب هذا النوع من الآلات الموسيقية الى تلك الآلات التى
لا يصدر عنها سوى الصخب المحض ، دون أن يعنى ذلك أنه يتمذر علينا
تمييز نغماتها ، كذلك ، فان المصريين لا يشيرون قط لكل واحدة من طبولهم
باسم خاص وانما يطلقون عليها ، جميعا ، ذلك الاسم النوعى (طبل)
ثم يلحقون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من
الآلات الصاخبة .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فاننا
لا نستشعر مثل هذه الحيرة ، فاسم واحد يكفينا ويفى بالغرض ، ولن يكون
هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى
أسلوب الدق عليها .

ويمكننا أن نحصى فى مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف ستة

* يستخدم المؤلف هنا كلمة Timbales وتعنى الدف أو الطبل أو
الكوس ، ثم يستخدم كلمة Tambour التى درجنا على ترجمتها من قبل
بالدفوف بمعنى الطبول التى تقترب نغمتها من آلات الصخب المحض ، ولكى
لا نسب حيرة للقارىء فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هى الطبل فى
المفرد والجمع فى الجمع عند الإشارة الى هذين النوعين من الآلات
الموسيقية ، متصرفين بالحذف والإضافة أحيانا بما يؤدى الى وضوح المعنى
المقصود من قبل المؤلف - المترجم .

منها فيما بينها . بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الشكل أو المادة التى صنعت منها ، أما الصنف السابع فيختلف عن الستة الأخر فى طريقة الضرب عليه ، وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول ، خمسة تستخدم فى المناسبات والاحتفالات الرسمية ، عندما تذهب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذى تدعوها اليه الدوافع التى أدت لتجمعها (أى لقيام هذا الاحتفال) (١) ، ويتمثل ذلك عادة فى الأعياد أو مناسبات المباحج العامة . وفى هذه الأحوال ، تأتى السلطات الدينية على ظهور بغالها (٢) أما السلطات المدنية أو العسكرية فتمتلى صهوات جيادها ، وتصحب هؤلاء وأولئك تلك الآلات الموسيقية عالية الضجيج . بالفة الصخب ، كثيرة الجلبة والطنين . ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف .

أما الطبول التى تستخدم فى المناسبات الرسمية الكبرى ، فهى : **النقارية ، والقرزآن ، والطبل الشامى ،** أى الطبول السورية . و**طبله الجاويج ،** أى الشاويش (٣) ، و**الطبل المجرى ،** أى طبل الغرب . وهذه كلها تصنع من النحاس ، ويكسوها الجلد ، كما هو حال طبولنا . وإن تكن هذه أكثر تجويفا بالنسبة لأحجامها ، عما هى عليه طبولنا .

ويشتمل **طبل النقارية** على طبلتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين ، وإن ظلا يحتفظان بنفس النسب التى تحكم أطولهما كليهما ، فيما بينها ، وتحمل هاتان الطبلتان على ظهر جمل أو بغلة ، يستخدم فى الوقت نفسه مطية لمن يضرب عليهما ، وتقع أكبر الطبلتين (٤) إلى يمينه ، أما الطبلية الأقل حجما فتوجد عن شماله ، وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذى يشكله الجلد الذى يكسو فتحة الإناء النحاسى ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المحلب B ، فيما بدا لنا إلى نحو ٥٣٢ مم ، ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٣٣ مم ، من ناحية

سطح الجانب A ، أما عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحذب B فيصل الى ٣٢٨ مم ، ويدق على هاتين الطبلتين ، بالتبادل ، بواسطة عصوين X و Y أو بواسطة بيزرين* من الخشب ، وتسمى هاتان العصوان كما تسمى المعى التى تدق بها الطبول عامة باسم القضابة(*) ، وتتفاوت الضربات التى تدق الطبل الصغرى فى سرعتها فى الوقت الذى يضرب على الكبرى بضربات تتفاوت بطئا ، طبقا للايقاع الذى ينشده الطبال ، وهو الأسلوب الذى يتبع دوما بخصوص كل صنف الطبول المزدوجة .

أما **النقران** فيتكون من طبلتين من حجم وسيط احدهما اكبر من الاخرى حجما وان ظلا يحتفظان على الدوام بالنسب نفسها فيما بين ابعادهما ، كليهما ، ويرجع أن يكون الاسم نقران مكونا من نقر ويعنى الضجة أو الصوت أو يعنى فى اللغة الفنية المستخدمة فى الفاظ الموسيقى العربية الزمن الايقاعى الذى تحدده رنة الآلة التى تنقر عليها، ثم من الكلمة **نُن** التى تعبر ، فى التركية والفارسية عن الحدث من الفعل ضرب ، وبالتالي فقد يكون معنى هذه الكلمة **نقر - نُن : ما يصنع النقر أى ما يحدد المازورة أو الوزن الايقاعى ،** وتستخدم كلمة **نُن (أو زان)** هنا ، فى المعنى نفسه الذى تستخدم فيه كلمة **زَدَن** ، وهى التى تمنى فى الفارسية عزف أو ضرب على آلة موسيقية ، سواء كانت هذه الآلة آلة نفخ أو آلة ايقاع أو آلات وترية، فيقال فى الفارسية **نَافى نُفَن** أى عزف على الناي ، ويقال **دَف دَفَن** أى نقر على دف الباسك (الدف ذى الجلاجل الذى سبق أن تحدثنا عنه) وكذلك **طَبَل طَبَلَن** أى ضرب على صندوق الطبل ، كذلك يطلق فى الفارسية اسم **طبل نُفَن** على من يقوم بالقص على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاعتقاد بأن كلمة **نقر - نُن** قد

تشكلت على النحو الذى استخلصناه ، وأن يكون لها كذلك المدلول نفسه الذى أعطيناها إياه ، ويركب من يقوم بالضرب على النقران فوق حمار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه احدى الطبلتين ، وتأتى الكبرى الى يمينه ويمكن ان يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٣٣٢ مم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدءاً من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المحدب B ٣٢٥ مم ، وتأتى الطبلية الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ مم ، أما عمقها أو طول امتداد تجويفها بدءاً من مركز هذا السطح X حتى قمة الجزء المحدب B فيصل الى ٢١٧ مم ، وأما طريقة الضرب على هذه الآلات فهي نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن العصوين هنا أصغر حجماً .

والطبل الشامي أو طبل السورين ، عبارة عن طبلية يتساوى عمقها (أى امتداد تجويفها فيما بين مركزى سطحها) مع عرضها (٦) أى طول قطر وجهها) ، ويبلغ طول قطر وجهها المسطح ٤٨٧ مم ، ولا يزيد عمقها ابتداءً من مركز هذا السطح C حتى قمة تحدب السطح B عن ١٠٨ مم ، ويمسك من يقوم بالضرب على الطبلية ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسى فوق بطنه عن طريق قيطان أو سير يدور حول رقبته ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة ملحومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلية كذلك بواسطة عصوين صغيرتين .

أما طبلية **الجوايج** فطبلية صغيرة ، يستخدمها الجاويج أو الجاويش أو الشاويش عندما يشارك فى موكب سلطات المدينة ، حين تجمع هذه فى المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويمتطى هذا الشاويش صورة حصان ، ويمسك بيده اليسرى هذه الطبلية ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المحدب، ويضرب عليها باليد اليمنى بمصا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجاويج (المسطح) عن ٢١٧ مم ، ويصل امتداد عمقها بدءا من المركز
G حتى قمة B. الوجه المقلب الى ١٦٢ مم .

وأما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرها عن
١٦٢ مم ويمتد عمقها نحو ١٣٥ مم ، ولهذه الآلة كذلك عنق أو قبضة
للمساك بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ،
وإسا بواسطة طرف سير ، أى قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهناك - كذلك - طبلتان أخريان لم تقبلا قط ضمن
آلات الموسيقى المستخدمة فى المناسبات المدنية أو العسكرية وهما : طبلة
المسحر وطبلة الشيخ ، ويطلق على الأولى (٧) اسم الباز ، وهى طبلة صغيرة
لا تختلف كثيرا عن سابقتها ، إلا فى أن الضرب عليها يتم بواسطة عصا
صغيرة من الخشب ، وفى أن جسمها لا يصنع دوما من النحاس (٨) ، ويسمى
كثير من الطرق الصوفية (طوائف الفقرا) الى تنظيم حركات رقصاتهم
أو أذكارهم على صوت هذه الآلة موزونا وموقعا ، على نحو ما تفعل - على
سبيل المثال - طرق الآلوية (٩) ، والشناوية (١٠) ، والعلوانية (١١) ،
والبرهامية (١٢) ، والسعدية (١٣) ، والحلوتية (١٤) ... الخ .

أما طبلة الشيخ فهى طبلة صغيرة يقل قطرها عن نظيره فى طبلة
الباز : وتصنع فى غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهى الطبلة
التي يستخدمها بعض الشعاذين فى مصر ، ولا سيما فى القاهرة ، فمن
الضرورى للغاية لبؤساء هذا البلد أن يلجئوا الى وسائل تعلن عنهم عندما
يمرون بالشوارع كأن يشتوا ، أو يعزفوا على الناي ، أو يضربوا على طبول
صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء (اذا ما لزمو الصمت) أن يحطوا برؤية
الغير لهم ، فيجذبوا ، بالتالى ، اهتمام وعطف الخيرين الذين لديهم نية تقديم

المون لهم ، ما دامت كل البيوت توحد أبوابها عادة وكل النساء قابعات ،
بعميدا في اغوار الجريم (١٥) .

الهوامش :

- (١) أنظر حواشي المبحث السابق .
- (٢) وكانت هذه قديما في أوروبا ، كما هو حالها اليوم في مصر .
الدابة التي يقتصر ركوبها على رجال الشريعة والدين ، وقد توقفت هذه العادة
عندنا منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البهاة وحده .
- (٣) سبغناها تلفظ في القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شفنجي)
وهو قس قبطي من مواليد القاهرة شاويش كذلك وكتبها لنا بالعربية
شويش ، وإن تكن هنا تتبع الشكل الإملائي الذي تبناه دوم روفائيل وهو
قس يوناني من مواليد القاهرة . والمترجم من وإلى العربية ، فهو الذي كتب
لنا الشكل الإملائي الذي نقدمه هنا (Chaourych) ونظن نحن أن هذا القس
الرومي العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفي الوقت
نفسه ، ونحن نكرر ، فإننا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط في القاهرة ،
على نحو مختلف عن : شاويش .
- (٤) لم نحضر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ،
لأن الآلات الأخرى تنتمي إلى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أطوال
هذه الآلات ، لا تختلف عنها في هذين الصنفين .
- (٥) ويسمونها في التركية جوماق (أو شوماق) .
- (٦) أنظر اللوحة CC ، الشكلين ٢٩ ، ٣٠ .
- (٧) بيتا في دراستك عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
من يكون المسحر ، وكذلك الغرض الذي يستخدم فيه آلهة الموسيقى ،
وأسلوبه في ذلك .
- (٨) اذ تصنع هذه في بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب .
- (٩) تسمى هذه الطريقة باسم مؤسسها جلال الدين الملاوي ، من ملاو
في بلاد المغاربة ، أي بلاد البربر ، وللملاوية بيازقهم الحضراء ، ويتخذون
شال عمائمهم من اللون نفسه .
- (١٠) المقر الرئيسي لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهي إحدى مدن
الوجه البحري أو منطقة البحر [كذا !] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد
(أحمد) البدوي ، ويتميز هؤلاء ببريق مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادئ الدينية عند المسلمين التي تحرم (على الرجال) استخدام الحرير والفضة والذهب والألماس وكل ما ينتسب لأمور الفخفة والرفاهية ، وأن يكن المحمديون شأن الفرق في كثير من البيانات الأخرى ، لا يلتزمون حرفيا بالمبادئ التي تبدو لهم بالغة الصرامة ، وهكذا يسير الشناوية عارى الرموس ، أما اذا غطوها فانهم يحرسون على أن يكون شال عمامتهم دوما من لون يبرق طريقتهم نفسه ، أى من اللون الأحمر .

(١١) العلوانية هم أولئك الذين يحملون فى مناسبات معينة ، مثل سفر المحمل ، أحجارا ضخاما تتدل من رقابهم يدقون بها صدورهم ، أو يسيرون مسلحين بمدى مدببة أو بالخنجر ، يضربون بها على رؤوسهم ووجوههم ويعيونهم وصدورهم التي يكشفون عنها ، بل يتركونها فى صدورهم مدلاة لبعض الوقت ، فى أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبعث على الرعب ثم يسحبونها بعد ذلك .

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو سيدى إبراهيم الدسوقي ، وتتخذ هذه الطريقة بريقها وعمامتها من اللون الأخضر .

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون الثعابين نيئة ، وتستمد هذه الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيباوى من بلاد العراق ، أما بيارقهم وشيلان عمامتهم فخضراء اللون .

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبى اليزيد البرهامى ، وتكون بيارقهم وكذا شيلان عمامتهم من اللون الأبيض .

(١٥) لا يكون مفتوحا أثناء النهار فى مصر ، سوى المحال فى الأسواق أو محال التجار بصفة عامة . ومن أية طائفة ، وكذلك المقاهى ، وهذه الأماكن وهي ليست محال للسكنى ، لا تمتلئ الا أثناء النهار .

الفصل الرابع

آلات الصخب والضجيج

فيما يبدو ، فإن الجلبة والصخب والضجيج والضوضاء والتنافر الصوتي وكل تلك « النفقات » التي لا تحملها الأذن الا بصعوبة بالغة ، لا تصنع قط بقصد أن تمتزج بحركات منتظمة وموقعة ، يؤديها عدد كبير من الأشخاص تجمعهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للوئام وحسن التفاهم والمواطف الخنون ، وكل ما يؤلف سعادة المجتمع وانتظامه ، ولهذا فإن الآلات التي لا تصنع سوى الصخب المحض ، والعاطلة عن أى طرب ، قد نعت بصفة عامة عن مصاحبة الرقص ، عند الغالبية الساحقة من الشعوب ، لا سيما تلك الشعوب المتحضرة ، وبين الأفراد بالقي التهذيب والذين يتطلب مزاجهم الرفيع أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لمباحهم ومسراتهم ، ولذلك فإن الطبول باعتبارها أكثر الآلات « الموسيقية » استعدادا لنشر الكدر والاضطراب في أحاسيس « سامعيها » ، وفي توليد مشاعر القلق والضجر أو في استنفار الغضب أو إثارة مشاعر الانتقام والحق أو نشر الرعب والفرع طبقا لما إن كانوا يضربون عليها ضربات أكثر وهنا وتراخيا أو أشد قوة أو أعظم عنفا ، وتبعاً لما إن كان إيقاعها أكثر أو أقل تساويا ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، فقد استخدمت هذه الطبول على الدوام بنجاح أكبر في الجيوش ، وبوسط المسكرات ، وفي أوقات التلاحم ، عما يحدث عادة في الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فنحن نشك في أن يكون لهذه الطبول المستخدمة في المجال العسكري من قوة التأثير ما يصادل ما لتلك الصيحات المزعجة التي كان

يطلقها في وقت معا ، عند الشعوب القديمة ألوف الجنود ، وقد حفزت رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفي لحظة اندفاعهم الجبوح ، حاملين عليه ، تحرقهم رغبة متأججة في التلاحم والقتال ، وهكذا فإن الاسبرطيين الذين كان الأمر بالنسبة لهم يقتضى ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتدال تخفف من بسالتهم لا أن تستحثها لم يكونوا ليلجأوا الى احداث صخب لالهاب شجاعة مقاتليهم ، وانما كانوا يستخدمون الناي ، باعتباره أكثر الآلات الموسيقية تطريبا وباعتبار أن نغماته الرقيقة ، بفعل حنوها ، وبأثر من صنوف الغناء الوقور التي تصاحبها ، وبفعل ما ثمة من ايقاع هامس ، ينظم نغماته المذبة كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مشاعر الاحترام التي تغل وتدمم ويضطرم في عروقهم وتستحث كل جندي من مقاتليهم دون أن تستنفر غضبه أو تهيج مشاعره ، ولا يقدم لنا التاريخ الحديث أى مثال عن استخدام طبول يمثل هذا الحجم الكبير الذى لطبولنا العسكرية ، ولسبب أقوى عن استخدام طبول جائلة الجرم للدرجة التي تبليغها طبولنا الضخام . وتحمل الطبول طابعا هجيا لا يمكن أن يحوها أن يضبط ايقاعها بأكبر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التي جهلها الأقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية المظلمى من شعوب الصالحين القديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، فى مناطقنا قبل أولى الغزوات التي قام بها تنار التركستان سواء فى آسيا أو فى أفريقيا أو أوربا ، بل اننا نوشك أن تكون على يقين بأنها قد نقلت عن طريق أبناء هذا الشعب ان البلدان التي غزوها ، وأن استخدامها لم يبدأ فى الانتشار الا منذ هذا الوقت ، وانه قد ظل ينتقل من بلد الى بلد مجاور حتى وصل الى بقية البلدان الأخرى ، وفي النهاية فاننا على اقتناع تام بأن هذه الطبول تشترك فى أصل واحد من الأصناف المختلفة من الـ كـو Kou أى الطبول

المستخدمة حاليا في الصين ، والتي تشبه كثيرا تلك الطبول الضخام ، التي يطلقون عليها في مصر ، كما نطلق عليها نحن في أوروبا اسم الطبل التركي ، وبمقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب في الأمر لأكثر مما ينبغي .

ويطلق على أكبر الطبول حجما من بين الطبول التي يستخدمها المصريون المحدثون اسم الطبل التركي ، ويشبه صندوق هذا الطبل صناديق أضخم طبولنا الحربية والتي نطلق عليها بدورنا الاسم نفسه ، أى الطبل التركي ، ومن جهة أخرى فإن الضرب عليه يتم ، فى جانب ، بواسطة عصا تنتهى رأسها بمصه يكسوه الجلد ، ويضرب عليه فى الجانب الآخر بواسطة حزمة سيور من جلد ثور يسمونها دربكة .

ويحمل هذا الطبل الكبير ، وكذلك من يقوم بالضرب عليه ، فوق ظهر حمار .

أما النوع الآخر من طبول (الضجيج) فيسمى الطبل البلدى أى طبل البلاد (أو الطبل الوطنى) ، وحجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد لطبولنا العسكرية وإن يكن أصغر حجما من الطبل التركي وفى الوقت نفسه ، فهو يعلق كما هو حال الطبول الحربية عندنا ، أمام من يقوم بالضرب عليه ، أى أن اسطوانته تتخذ وضعا أفقيا ، وتضرب بالطريقة نفسها ، ويشارك هذا الصنف من الطبول فى ضروب الموسيقى المدنية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها قرايكة (أو دربكة) وقد

رسمت هذه وحفرت فى هذا المؤلف بسبب غرابتها الفريدة اللوحة CC الشكل ٣١ . ويوجد فى صنفها درابكات بنيتها من الخشب وأخرى بنيتها من الفخار ، وتنتسب الآلة التى عملنا على حفرها ورسمها الى النوع

الآخر ، واذا أثرناها على تلك التي صنعت من الخشب ، فقد بدت لنا ذات
نغم أشد وضوحا وأكثر تقلا .

وتشبه هذه الآلة قما طويلا وواسعا ، وسنطلق على الجزء الواسع
والأخذ في الاتساع من هذا القمع باسم الاناء V ، أما الجزء الاسطوانى
(المستطيل) فنسميه بالذيل Q ، ويصنع هذان الجزءان من قطعة
واحدة ، ويتخذ الاناء V من الخارج شكل مخروط مجدوع ومقلوب . تميل
حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ،
ويبلغ ابتداء أطول أقطاره ، بسبب استدارة زواياه ٢١٧ مم ، فى حين
يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط .
ويصنع مشبك التناغم لهذه الآلة T من جلد بياض مشدود ، ويلصق فوق
حواف الاناء V ، ويبلغ قطر سطحه ١٩٢ مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جوفاء
يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، وفى
النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلية يصل الى نحو ٣٠٢ مم .

وقلما ترى الدبكة الا بين أيدي المهرجين والمشعوذين والممثلين الهزلين
الجانلين ، وأولئك الذين يصاحبون الرقصات الموميات المسميات
بالغوازي ، وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة للترفيه يتسلين
بالضرب عليها .

وحين يراد استخدام هذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ،
بحيث يحمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى
عند أعلى الاناء T ، وتستطيع أصابع (هذه اليد) أن تنقر فوق حواف
المشددة C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشددة C
وبأصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الايقاعات المتباينة التى يحددها على
الدربةكة من يقوم بالنقر عليها • وسجلنا ذلك فى شكل نوتات موسيقية ،
ضمناها دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، الباب الأول -
الفصل الثانى - المبحث الخامس ، ولهذا فاننا نحيل اليها حتى لا نكرر
ما سبق أن بيناه •

الباب الرابع

حمول الله الموحدين بيقينه التي تستحقها الله نعم الله بجنه

التي يتجمع عدد كبير من أبنائها في مصر

فصل جديد

حول الله الموروثية التي تستند لها

الشعوب المختلفة في افريقيا

المبحث الأول

حول آلات البرابرة والنوبين

حتى نظل متسقين مع النظام الذى اتبعناه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، فاننا ادخرا لهذا الموضوع ما لدينا لنقله عن الآلات الموسيقية لدى النوبيين والأقوام الذين يجاورون الجندل الأول للنيل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القينارة التى تناولناها من قبل تحت اسم **غيصاو** ، فإن ما سوف نورده عن بقية الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه (شفاهيا) من أبناء هذه البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيقتصر ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها .

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه ، فى تلك البلدان التى تمتد من جندل (شلال) النيل الأول حتى مدينة **دنفلة المعجوز** أى دنفلة القديمة^(١) ، وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفا من الآلات الوترية ، شبيها بالرباب ، يطلقون عليه اسم **سيجورى** ، كما يستخدمون مزمارا يسمونه **سيجه** ، ونأيا يحمل اسم **جاننجة** ، وبوقا يشيرون اليه باسم **جاننجا - قاوه** ، كما يطلقون اسم **سكاوتى** على الآلة الموسيقية التى نسميها نحن **دف الباسك** (أى الدف ذا الجلاجل) ، أما الطبلبة الكبيرة التى يسمونها فى العربية **التقاوية** فيعرفها البرابرة ، وكل سكان بلدان ابريم باسم **نوجاوية** ، وبמידا عن ذلك ، فى بلاد النوبة يسمى الناس هذه الآلة باسم **نوجاره** ، **دورجه** أو **نحاس قتاها** . كذلك يوجد فى

بلاد دنقلة نوع آخر من الطبول ، خشنة أو بدائية الشكل ، هي عبارة عن اناء كبير ، واسع واجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفنة هائلة الحجم ، ويكسوه جلد عنزة ، ويطلقون عليها هناك اسم طبق . أما الصندوق الضخم ، أو الطبل التركي فيسمى فى دنقلة سلطنة دورجى ويعنى هذا الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركى . ذلك أن كلمة دورجى تقابل هنا (أو هي تحريف) لكلمة تركى ، أما كلمة سلطانه ، التى تعنى السلطان ، فى هذه البلاد ، فتستخدم هنا ، كما هو الحال فى مصر استخدامات عدة ، منها استخدامها كصفة للإشارة الى ما هو موجود من عظمة وجمال وأفضلية للشيء فى نوعه (أى بين الأشياء الأخرى التى يضمها نوعه) ، وأما الطبل أو الصندوق المادى فيطلقون عليه اسم كنا توكه ، وهذا هو كل ما أمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية فى هذه البلاد .

الهوامش :

(١) يشير سكان هذا البلد الى مدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يقيم فى هذه المدينة ، أما الملك الذى كان هناك قبل أن تقطن القاهرة بأحدى عشرة سنة فكان اسمه ساميله مزنتكى .

المبحث الثاني

حول آلات الطرب ، وآلات الصخب ، والمجربيات التي يستعملها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سمينا منا وراء الحصول على قدر كاف من المعلومات أو الافكار ، حول الآلات الموسيقية التي يستعملها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم ، على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفن الموسيقي عند هؤلاء الأقوام أنفسهم ، فاننا لم ندع فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وثقنا صلتنا فيها بالطريرك والقسس الأحباش ، تغلت دون أن نهتبلها ، كما أن ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالثقة حتى أننا وجدناه ، في كثير من النقاط ، يطابق ما أورده لابورد حول موسيقى الأحباش ، في مؤلفه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، صفحتي ٢٦٤ ، ٢٦٥ حيث يقول هذا المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : الناي ، والبوق أو النفير ، وصنفان من الطبول * ، والجلجل ، والقيثارة » .

صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقية ، ومع ذلك فإن هناك من بين هذه الآلات ، في كل نوع بل ضمن كل صنف

* الترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية ، والصنف الأول هو ما يسمونه بالفرنسية *Timbale* أما الثاني فطبله طويلة العنق يدق عليها بعضا واحدة - المترجم .

من النوع نفسه ، ما يستحق أن يتميز عن غيره من الآلات ، وفي واقع الأمر ، فإنها تعرف ، هذه وتلك ، تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية ، لن يكون مضية للوقت أن نوردتها •

نستطيع أن نحصى من بين الآلات الوترية ثلاثا أساسيات هي : **المسانقو** ، و **البجنا** ، و **الانزير** ، وأن نحصى من بين آلات النفخ خمس آلات هي . **الامبلا** ، و **الزاجوف** ، و **الملكت** ، و **الفتنا** ، و **القند** • أما آلات الايقاع فيبلغ عددها الثماني ، أربع من بينها نعد من آلات الصخب المحض وهي : **النجارت** ، و **الكبرو** ، و **القندا** ، و **الاتامو** . وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها **دزينا تسيل** ، و **الدكا** ، و **القاكل** (١) . و **الدولة** . مما يفقر بعدد الآلات الموسيقية ، كما نرى ، الى ست عشرة آلة متنوعة •

أما **المسانقو** فآلة وترية تعزف بالقوس ، وهناك آلات مسانقو شبيهة برباب المصريين ، وآلات أخرى صنعت في شكل كمنجة ، وهناك من بينها كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنا بشكل كاف . ومع ذلك فكل آلات المسانقو ، مهما يكن شكلها ، فهي لا تحمل سوى وتر واحد • ويبدو أن الاسم **مسانقو** ، في الأثيوبية ، هو الاسم النوعي للآلات الوترية (٢) ، سواء تلك التي تعزف بالقوس أو تلك التي تنقر بالريشة أو بالأصابع ، ولهذا السبب ، بلا ريب ، فإن هناك من يقابلون كلمة مسانقو الأثيوبية بكلمة أورجانون Organon في الفولجات* ، تلك التي تشير الى كل نوع من الآلات الموسيقية •

ونحسب نحن أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذي يورده لابورد محرفا على هذا النحو : **مسنكو** ، وإن يكن الوصف الذي يقدمه عن

* الـ Vulgate هي الترجمة اللاتينية لكتاب المقدس - المترجم •

الآلة التى تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذى قسمه لنا القسس الأحباش عن آلة المسانقو المستخدمة عندهم ، فيقول لابورد : « تسمى القيثارة فى الأمهرية **بيج** وفى الأثيوبية **مسنكو** ، وقد جاءت الكلمة الأخيرة من **مسنكو** وتعنى : **نقر الأوتار بواسطة الأصابع** . » وقد أكد لنا القسس الأحباش أن آلة المسانقو لها عنق وأنها تعزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيه بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فإن القيثارة تختلف بشكل أساسى عن هذه الآلات فى أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملامس لتحديد نالها ، وفى أنها تنقر بالأصابع أو توقع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن

كلمة **بيج** كانت اسما لآلة موسيقية فى اللهجة الأمهرية (٣) ، لكان مما يبعث على الدهشة البالغة أن ينسى القسس الأحباش الذين رجعنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يشاروا الى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حماسة بالغة لأن يقدموا لنا . حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية فى بلادهم ، معلومات ضافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا (٤) ، أما عن كلمة **مسنكو** فأننا ننظر اليها باعتبارها تحريفا لكلمة مسانقو (٥) تلك التى جاءت ، ليس من كلمة سنكو ، وهى كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وإنما من كلمة سنقوا ، التى تعنى حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كاستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : **عزف (هو) على السكيتارة** ، وإن يكن للكلمة نفسها ، تبعاً لما يذكره القسس الأحباش معنى أوسع بكثير ، إذ تعنى لديهم : **عزف (هو) على آلة وترية ما ولا سيما الكمان الأوسط** .

أما **البجنا** فقيثارة (٦) ذات أوتار عشرة متزاوجة (أى كل زوجين معا) يرن الواحد منهما (من كل زوج) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالي فإن هذه الآلة تعد نوعا من المجاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباينة بمعنى

الكلمة ، مثل الكيسار ، وهي تنقر-ضأن الآلة الأخيرة-بواسطة الريشة .
وعلى هذا يكون لابورد قد أخطأ حين يقرر أن الريشة (البليكتروم) لم
تستخدم قط في الحبشة ، فمن طريق الوصف الذى قدمه لنا القسس
الأحباش عن البجنا ، ومن الرسم الذى خطوه لنا بريشتهم تأكدنا أن هذه
القيثارة وثيقة الصلة بالقيثارة التى توجد فى قاعة الكاردينال البانى
Albani ، والتى وردت بالدراسة التى قدمها لابورد عن الموسيقى .
المجلد الأول ، ص ٤٢٣ برقم (٧) ، وفى واقع الأمر فأننا حين أطلعنا
القسس الأحباش عليها فأنهم قد عبروا على الفور عن وجود هذا التشابه
الذى حدسناه .

وبدلا من أن توجد فى هذه الآلة طاس من الخشب ، كما فى كيسار
البرابرة ، يوجد صندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ مم ، أما
عرضه فيصل الى ٣٢٥ مم ، وأما سمكه أو عمقه بدءا من المشدة حتى أسفل
الآلة فقد يصل الى ٩٥ مم . وتوجد وسط المشدة شمسة كبيرة نجد أسفلها
الرافعة التى تربط اليها الأوتار العشرة . وعلى الوصلات ، فى أعلى
الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ مم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأسى
فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ،
لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ مم على الأقل ، وتفضيان ، هذه
ونلك ، من ناحية الطرف العلوى الى عارضة خشبية ، مائلة لعارضة
الكيسار ، وبالإضافة الى الحلقات المصنوعة من القماش ، والتى تزود بها
هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا فى عارضة الكيسار ، توجد كذلك فى
البجنا « ملاوى » صغيرة (المفرد ملوى) على شكل صليب ، تستخدم فى
تسهيل دوران حلقات القماش ، وتعلق ريشة العزف الى واحدة من
الرافعتين ، وهى تسمى فى الأتيوبية «هنيزا» ، وليست هذه سوى قطعة من

الجلد ، قد خرطت على هيئة رأس رمح .

ويعرف الأنيوبيون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **انزويوا** (٧) ، وقد صنعت هذه القيثارة ، التي رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من العناية يقل عما بذل في صنع القيثارة السابقة ، وصندوق جسمها الرنان مربع الشكل وان يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا ، ولا تتخذ العارضة التي تحمل فوق الرافعتين اتجاهها أفقيا على الدوام ، كما هو شأن القيثارات الأخرى التي تناولناها بالحديث ، وهي أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند الجوانب ، بل ان قممتها ، فيما يبدو ، تنتهي بزاوية منفرجة للفاية ، وإلى هذا الجزء المرتفع من العارضة تربط الأوتار .

أما الناي الأنوبي المسمى **امبلتا** فصنف من النايات ذات المنقار ، تنقبه من الأمام ثقب سبعة ، أربعة منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة أخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد نايات من النوع نفسه بها خمسة وثلاثة ثقب ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى ثلاثة ثقب وثقبين ، موزعة ، في الصنفين ، بالطريقة نفسها التي رأيناها في **الامبلتا** (٨) .

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وثيق الصلة بناي المصريين . وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثقب وهناك أخرى لا تحمل سوى ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى ثقبين . ويخبرنا لابورد أن « الناي في الأنوبية يسمى **كوتز** وفي الأمرية **أجدا** ، وشكله وسمكه هما شكل وسمك الناي الألماني ، وان يكن العزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناي ذي المنقار ، الذي يشبه فم الكلارينيت ، ونغمته أنفية مثل نغمة المزمار خفيفة لا تملو لدرجة كبسيرة ، ولعلمهم لم يكونوا ليقدروه في بلده لو أن

نغماته كانت أكثر رقة .

ولسنا نستطيع أن نجادل في صحة هذه الرواية ولا أن نقرها .
ما دمنا لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وإن تكن كلمتا
كوتز و أجدا قد بدتا غريبتين على القسس الأحباش عندما لفظناهما
أمامهم^(٩) ، ومع ذلك فلعلهما لو كتبنا بالاثيوبية أو الامهرية لتمكن هؤلاء
أن يفهموها ، إذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلمتين من تحريف طفيف في
هجائهما بالإضافة الى ما قد نكون قد أعطيناه لهما من نبرة تختلف عن
تلك التي ينبغي أن تكون لهما ، وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما إذا كانت
هاتان الكلمتان الملتان لفظهما بالكتنتا الفرنسية ، قد أخذهما لابورد عن
رحالة انجليزى أو ألمانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما تختلف
لكنتهم عما لدينا - يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلمتين دخانا
كثيفا أضل القسس الأحباش عن التعرف عليهما ، وهذا احتمال مرجح ،
لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه ، هو أن يكون المؤلف (أو الراوية)
الذى نقل عنه لابورد ، يتحدث عن الناي نفسه الذى وصفناه تحت اسم
امبلتا ، وأن الاسمين كوتز و أجدا لا ينتميان قط لا الى الحبشية ولا الى
الامهرية وإنما ينتميان ، ربما ، الى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة
التي تضمها الاثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسيسنا الطيبين .

ويطلق على البوق أو النفير فى الحبشية اسم ملكت ، وهو هناك آلة
موسيقية عسكرية ، ومع ذلك فهم يستخدمونها فى الكنيسة ، وهناك منها
ما هو كبير الحجم وما هو صغيره ، لا يصنع من أجزائها جميعا ، هذا الصنف
وذاك من النحاس ، سوى الجزء الذى نسميه : فتحة البوق ، ويورد لابورد
أن « النفير الاثيوبى يسمى ملكتا أو ملكت و كرون^(١٠) أى القرن ، مما يشير
الى الحماة التى كان يتشكل منها فى البداية » ثم يضيف لابورد : « أما الآن

فانهم يكونونه من قصبه بوم لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ مم) ،
ويصل طولها الى نحو خمسة اقدم وأربع بوصات (المتر و٧٣٢ مم) ،
وتنتهى هذه القصبه الطويلة بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمره قرع ، ويكتسى
هذا البوق بجلد غزال أعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نفثة يحاء ،
ويعرف الأثيوبيون عليها ببطء عند زحفهم على العدو ، أما حين يتم العزف
عليها بسرعة وقوة فائقتين ، فانه يكون من شأنها أن تلهب حماسه الاحباش
حتى ليلقوا بأنفسهم فى أتون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون
الموت ، .

ونحن من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، واضعين اياها الى جانب
بعضها البعض ، بينما لا نستطيع أن نصل لرأى قاطع بشأن دقتها أو عدم
صحتها ، عسى أن يتمكن الرحالة الذين سيجتازون ، فيما بعد ، هذه المناطق
النائية ، أن يقرنوها بمعطيات الواقع ، وأن يؤكدوا أو يحطموا هذه أو
تلك من الروايات ؛ ذلك أننا لا نشق بحقيقة شئ نرويه الا بعد أن نلاحظه
بأنفسنا .

أما القند فبوقان مأخوذان من قرن بقره ، وهم يستخدمونه فى أثيوبيا
كالة تنبيه أو انذار ، لتجميع الجنود خلال الليل فى أوقات الطوارئ ، أو
للنداء على القطعان (الضالة أو الشاردة) .

كذلك فليست الغنثا سوى قرن صغير أو بوقين وله نفس هيئة الآلة
الموسيقية السابقة ، وإن تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستخدم هذه الا فى
النداء على القطعان الشاردة .

أما التجارات أو التجاريت(١١) فهى الطبول الكبيرة عند الأثيوبيين ،
وهذه الكلمة ، تجاريت قد جاءت من فجر بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع(١٢) ،

وهذا النوع من الآلات يوضع أمام الكنائس ويستخدم فى الاعلان عن بدء القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستخدم لنشر واذاعة اوامر الحاكم أو وزرائه ، وهناك نجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من الخشب ، فاما النجاريت النحاسية ، فهى تلك التى تستخدم فى الكنائس أو تلك التى تكون تابعة للملك ، وأما الأخريات المصنوعة من الخشب فلا يستخدمها الا الافراد من العامة ، ونستطيع فى بعض الأحيان أن نعد ما يصل الى أربعين نجاريت فى الكنيسة الواحدة ، توضع اثنتين اثنتين : الصغيرة الى اليمين والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك فى موكب كبير ، أو عندما يشرع فى شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون طبلية يحملها أربع وأربعون من البغال ، يمتطى ظهر كل واحدة منها طبال •

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوص النقاريات أو الطبول المصرية ، بمضى أو بيازر من الخشب ، ويدق عليها بشكل إيقاعى بضربات مسرعة على الطبل الصغير ، وبضربات أقل سرعة على الطبل الكبير • يقول لابورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : « ويطلق على آلة الطبل فى اللفتين (يقصد الأثيوبية والأمهرية) نوجاريت *nogareet* ، لأنهم يستخدمونها فى كل النداءات والبيانات العامة التى تسمى نجر ، وعندما يتم ضربها بأمر الحكومة ، لا يكون لهذه البيانات العامة قوة القانون الا فى المقاطعات ، ولكنها تصير قانونا عاما يسرى فى الجبهة كلها اذا كان الملك هو الذى أمر بدق هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ، وفى كل مرة يعين فيها الملك حاكما أو قائمقام عام فى المقاطعة ، فانه يمنع من يوليه هذا المنصب طبلية وراية كعلامة تولية » •

وتتطابق هذه التفاصيل ، التى لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسس حباش الذين استقينا منهم وحدهم كل ما نوردته هنا حول الآلات

الموسيقية فى اثيوبيا .

وتطلق فى الحبشة كلمة كبرو على صندوق ضخيم شبيه بالصندوق الكبير الذى اسميناه هنا : **Tambour Tarc** . والذى يسمونه فى مصر بالطبل التركى وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذى نستخدمه نحن ، على غرار ما يطلقون عليه فى النوبة اسم سلطانه دورجى وفى الصينية اسم يا - كو Ya-Kou . ويشق الاسم كبرو من الكلمة الاثيوبية كبرو بمعنى تشرف او نال الشرف او حظى بالتبجيل او نال التكريم ، ولهذا السبب يقولون بالاثيوبية كيوو بمعنى المجل - النبيل - الجدير بالتقديس - العظيم - اللامع على نحو ما يقولون فى العربية - كبر وكبير ، للاشارة الى المعانى نفسها التى تقصد اليها الكلمات السابقة ، وهو امر جدير بالملاحظة كذلك بسبب التماثل فى نطق هذه وتلك من الكلمات (الاثيوبية والعربية) ، فكلمة كبرو الاثيوبية اذا هى وصف نميز به الطبل الذى يشار اليه على هذا النحو باعتباره الاكبر حجما والذى يعلق عليه القدر الاكبر من الاهمية . وهذه الآلة تربط وتعلق على غرار الصندوق التركى الكبير ، امام من يقوم بالضرب عليها ، وهو يستخدم فى تحديد الايقاع فى الاناشيد الكنسية ، وفى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية اثناء زحفها .

وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لابورد روايته فى كل ما يتصل بموسيقى الاحباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى **اتامو** ، ومع ذلك فان الفرق بين هذين الصنفين من الطبول ، اذا ما كنا نحن بدورنا قد استقينا معلومات صحيحة ، ينتمى الى ذلك النوع من الفروق التى يسهل تمييزها ، وبامكان القارئ ان يحكم على ذلك بسهولة .

اما **القفزا** فهى كذلك صنف من الطبول يكاد يصل قطرها الى

٤٨٧ م ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التى للطلل الملكى فى غينيا
والذى نجد رسما له فى دراسة لابورد عن الموسيقى ، المجلد الأول ،
ص ٢١٩ .

ويستخدم الأثيوبيون كذلك آلة شبيهة بشف الباسك لدينا لتحديد
حركة وإيقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة **آتامو** ، ولديهم منها صنوف
ذات أطوال مختلفة شأن المصريين ، ومع ذلك فلا يبدو أن آلات الآتامو هذه
بعض ما يميزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الحامة
التى تصنع منها أو فى عدد وشكل الأجزاء التى تشكلها فى مجموعها .

وفى بعض الأحيان يستخدم الأثيوبيون هذا الصنف من الآلات ، وفى
أحيان أخرى يستخدمون غيرها مما ينتمى الى النوع نفسه ، أى كل ما يمكن
جمعه من آلات الصخب بصفة عامة ، وذلك لاهاجة الأشخاص الذين لدغتهم
الثعابين المسماة فى الأثيوبية **اباب** حتى يحولوا بينهم وبين النعاس طالما
كانوا تحت تأثير الدواء الذى وصف لهم (١٣) .

وقد بقى استعمال الجلاجل فى الحبشة منذ العصور السحيقة حتى
اليوم ، فهى البلد الوحيد الذى لا يزال الناس فيه يحتفظون بهذه الآلة
الموسيقية القديمة ، التى اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدوام ، قديما ،
بواسطة الكهنة المصريين عند احتفالهم بأسرارهم المقدسة ، ولأنها كانت
واحدة من متعلقات إلهتهم بالفة التقديس ايزيس ، وهذه الآلة التى يسمى
القمس الأحباش الى ارنائها على الدوام طيلة طقوس العبادات ، تسمى فى
الأثيوبية **دستلاسل** ، وهى ليست مستديرة ، ولا هى حتى مقفلة من أعلى ،
على نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهى مصنوعة من شريحة من الحديد
أو النحاس أو الفضة أو حتى من الذهب ، كوعت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبحيث يشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى ، وهناك عارضتان من المعدن كذلك فى كل واحدة منهما حلقة مليئة بالثقوب ، تقسم امتداد كل واحد من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الاول من هذا الامتداد ، والثانية عند الثلث الثانى . وعند قمة الانحناء يوجد عنق أو قبضة خشبية قد يصل طولها الى ١٨٩ مم .

ويستخدم النقسس الأحباش هذه الجلاجل على نحو قريب مما كان يفعله الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حميتهم الدينية عند انشاد التراتيل وأداء الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه واقعة أخرى تؤكد ما أخبرنا به لابورد حول موضوع المزهر أو الجلاجل حين يقول : « وهم يستخدمون الجلاجل فى الإيقاعات العنيفة عند انشادهم المزامير . فيمسك كل قس جلاجلا يحركه بطريقة منسدة متوعدة ، يلوح به فى وجه جاره ، وهم يرقصون ويتفافزون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يقترب من البذاءة والفحش حتى يبدو الواحد منهم أشبه بكاهن وثنى عنه بمسيحي » . وهذا حكم بالغ الجور بعض الشيء ، ولكن أيستطيع أمرؤ أن يكون على الدوام عادلا تجاه الشعوب الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن تقاليدها ؟

ومع ذلك ، فسيان آكان يداخل الأحباش ظن فى امكان أن يبدو برقصاتهم شئ من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ، أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم قد أدوا هذه الرقصات خالية من هذه الحركات التى تمأب عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبقا لما قالوه هم بأنفسهم ، ينظر اليه عندهم باعتباره أشد ضروب التعبير حيوية عن ورعهم (: ماستهم فى الاحتفال بشكل يليق بمجد الكائن الأسمى (١٤)) ، وكذلك فى التعبير له عن عرفانهم باعتباره منبع الحياة ومبدأ الحركة والذى

بيث الحياة فى كل الكائنات • أما عن تلك الحركة التى بدت منذرة متوعدة فانهم يرون أنهم لا يريدون بها أقل من هذا الذى يفهم منها ، ولقد لاحظنا ، فى مرات كثيرة ، وجود بعض شئ شبيه بهذا فى نقوش المباني الأثرية فى مصر والتى حفرناها (رسمناها) فى هذا المؤلف ، فى كل مرة نرى فيها (فى هذه النقوش) أشخاصا يبدو من حركتهم أنهم يهزون المزهرة أو الجلاجل ويلوحون بها فى وجه شخص آخر ، كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كى يقبلها ، فلا بد أن هذه الحركة ، إذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة ، كانت تتم ، بصفة أساسية ، فى المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الدينى ، كما هو الحال فى حفلات التكريس وعقود الزواج ، وفى إبرام كل المهود التى يقطع بها المتعاهدون فى حضرة الآلهة ، ولن تعوزنا البتة الشهادات التى من شأنها أن تؤكد أو حتى تطابق هذا الرأى ، لو أننا شئنا أن نورد هنا كل ما جمعناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدماء ، ولا سيما الشعراء الإغريق واللاتين منهم ، ومهما بدت لنا هذه الممارسات وأمرها تبثت على الضحك فى البداية لمن هم غريبون عنها ، فانها لن تكون لديهم أنفسهم أقل مدعاة للاحترام عن ممارسات أخرى كثيرة (يعتادونها هم) ، لو أنهم عرفوا أو أدركوا المبدأ الذى تأسست عليه •

ومع أن مسيحيي الحبشة يتبعون المذهب الانشقاقي نفسه (كذا) الذى يتبعه أقباط مصر ، فإن الممارسات الدينية عند الفريقين ليست - عكس ما كان ينبغي - هى نفسها هنا وهناك • ذلك أنهم ، من هذه الزاوية ، يقدمون فيما بينهم تناقضات تبثت على عظيم الدعشة ، فالأحباش يكونون على الدوام فى حركة هياج يمتلئ صخباً وضجيجاً أثناء أداؤهم لطقوس عباداتهم ، فى حين يظل الأقباط على العكس من ذلك ساكنين ، واقفين الساعات الطوال متكئين على عصيهم الطويلة التى يسمونها المسكاز ، أما

ترتيلاتهم الدينية فنادوا ما يقطعها صليل احدى الجرسيات ليست هي الجلاجل
كما أنها ليست الطبول أو الدفوف على الاطلاق .

ولعل الآلتين الموسيقيتين اللتين يشترك فيهما أقباط الحبشة وأقباط
مصر هما **التقا** و **الفاكل** ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو
النحاس تستخدم فى الكنائس حيث لا يكون مسموحا باستخدام الأجراس ،
وتقبة هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التى يسميها أقباط مصر
بالنفاقوسى (١٥) ، ويضرب على التقا بالمثل بواسطة بيزر صغير من الخشب
ويسمى الشخص الذى يقوم بالضرب عليها **متقا** ، ويترجم كاستل فى معجمه
ذى اللغات السبع كلمة متقا بكلمتى **Tuba** (أنبوب) و **buccina**
(بوقان ، بوق) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذى يحظى به رأى هذا
العالم ، فيبدو أنه هنا مثير للشكوك ، طبقا للطريقة التى استقبل بها القسيس
الأبباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن نفترض أن هؤلاء يخطئون
فى معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بل فى الممارسة التى قاموا بها ، هم
أنفسهم مرات عديدة (١٦) .

أما **الفاكل** فليست شيئا آخر سوى مزهر تتدلى منه أجراس صغيرة ،
ويبدو أن الأبباش ينسبون اليها الفضائل نفسها التى كان المصريون
الاقدمون ينسبونها الى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص فى
القداس وحفلات التعميد ، وأثناء رفع الآله وفى مناسبات أخرى عديدة .

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التى يتبقى علينا أن نتحدث
عنها فهى الأجراس . ويسمى الجرس فى الأثيوبية **دوله** ، ولا يسمح
للمسيحيين الأبباش باستخدام هذه الآلة فى كنائسهم الا عندما تكون
ديانتهم هى نفسها ديانة حكومتهم ، أما حين تختلف الديانتان فانهم
لا يستطيعون استخدام الآلة **التقا** ، كما استرعينا الانتباه من قبل .

وتوجد في الحبشة ، كما هو الحال في أوروبا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك في النداء على المؤمنين للعبادة وكذلك للاعلان عن المواقيت ، ومع ذلك فهذه الأجراس ليست معلقة كأجراسنا ، ولا يستطيع دفعها لارتانها عن طريق أرجحة مائلة ، حيث يستطيع متعهد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جذب وإرخاء الحبل المعلق الى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة **الحروف** والتي انحصرت في داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها تصطدم على التوالى ، من حافة لأخرى بالمقرعة ، فالجرس عندنا هو الذى نؤرجع ، أما المقرعة فهي التى تبقى ثابتة . وعكس ذلك ما يحدث في الحبشة ، فالمقرعة هي التى تتحرك والجرس هو الذى يبقى ثابتاً متوازناً ، اذ يعمل متعهد الجرس على شد هذه المقرعة بواسطة حبل ينتهى إليها ، مما يؤدى الى ارتطام المقرعة بهذه ثم بتلك من حواف الجرس على التعاقب ، وبهذه الطريقة يتم ارتانها سواء عند النداء على مؤمنى الكنيسة أو لاعلان المواقيت المختلفة في اليوم ، ولكي يتم تقدير الوقت ، يقوم متعهد الجرس بقياس طول الظل الذى يلقي به جسم ثابت بقدمه ، وطبقاً لمدى امتداده يتعرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرهافة المتزايدة للفتنا قد تسبب في نوع من التحريف المهنى ، يلحق باسم الأشياء التى تستخدم بشكل شائع أو شعبى ، لكنا قد سمعنا ، على غرار بعض المؤلفين ، الى ضم السوط الى الآلات الصاخبة ووضعنا هذه الآلة عند الأثيوبيين والفائدة التى تعود من وراء استخدامها ، وقدم أصلها (١٧) ، وما ورد بشأنها عند أفضل الشعراء في أشعارهم (١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسعنا في ذلك بالقدر الذى يكفينا - كنا بالقطع سنفعل هذا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالفرنسية .

ومع ذلك ، فبدون أن نلزم الصمت المطبق ازاء هذه الآلة ، وبدون أن

نتوقف عندها كذلك ، فسوف نكتفى فقط بأن نقول انهم يسمونها في
الاثيوبية **ديجراف** ، ثم نمد ذلك خاتمة لكل ما يتصل بالآلات الموسيقية في
اثيوبيا .

الهوامش :

(١) ينبغي أن تلفظ طبقا لرأى لودولف في قاموسه : قاتكل .
(والترجمة هنا بتصريف) . انظر :
قواعد اللغة الامهرية ، ص ٤ ، وكذلك :
المعجم الامهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ .
[حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى]

(٢) جعل الاثيوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمة
مسانقو مقابلا لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخيرة مستخدمة في كتاب
المزامير عند الأحباش ، والذي تم نسخه نقلا عن التوراة الاثيوبية ، وقد
ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، في البداية عن النص العربى للكتاب
المقدس ، ومع ذلك ، فعين تبين لقس اثيوبى ، درس في روما ، أن هذه
الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ،
وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مسانقو مقابلة لكلمة كيتارا .
[ثم يورد المؤلف نصوصا من المزامير باللغة الاثيوبية ويضع تحتها
النصوص المقابلة في اللغة اللاتينية وفيها جميعا تانى كلمة مسانقو مقابلة
لكلمة كيتارا مثال ذلك : المزمور ، الثانى والثلاثون ، الآية ٢ ، الثانى
والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والخمسون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ،
الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والتسمون ، الآية ٣ ، السابع والتسمون ، الآية
٧ ، السابع بعد المائة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المائة ، الآية ٧ ،
الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ .

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فحواها أن حرف الـ S في الهجاء اللاتينى
لل كلمات المقابلة للكلمات الاثيوبية ينبغي أن تلفظ خشنة (ص) أما حرف
الـ b فلا بد أن نكتفى عليه عند النطق بعض الشيء ، حتى يصبح في لفظه
قريبا من حرف [v] .
تعقيب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجود اختلافات في
أرقام المزامير والآيات وتم تصويبها طبقا للنسخة العربية ، كذلك نورد
نصوص الآيات التى استشهد بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالى :
٣٢ آية ٢ ، احمدا الرب بالعود ، براباة ذات عشر أوتار ورنوا له ،
٤٣ آية ٤ : « فأتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالعود

يا الله الهى ،

- ٥٧ آية ٨ : « استيقظى يا رباب ويا عود أنا أستيقظ سحرا »
٧٠ آية ٢٢ : فانا أيضا أحمدك برباب حقا يا الهى ، أرنم لك بالمود ،
٨١ آية ٢ : « ارفعوا نعمة وهاتوا دقا وعودا حلوا مع رباب »
٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »
٩٨ آية ٥ : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد »
١٠٨ آية ٢ : « استيقظى أينها الرباب والعود وأنا أستيقظ سحرا »
١٤٧ آية ٧ : « أجيئوا الرب بحمد ، رنموا لالهنا بعود »
١٥٠ آية ٣ : « سبحوه بصوت الصور سبحوه بصنوج الهتاف »
وهكذا نجد هذه الكلمة : مسانقر تقابل فى النص العربى للتوراة
العود كما تقابل كلمة كبرو فى الآية ٢ مزمور ٨١ كلمة دف العزبية حسب
النص العربى للتوراة - المترجم .

(٣) نلفظ ونكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه
يكتب به على يد القسيس الأجاش [أى أمرا Amara] بدلا من أمهرا
Amhara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوربية تكتب
Amhare أو Amharic

(٤) كلمة بج (بفتح الباء أو كسرهما مع تسكين الجيم فى الحالتين)
توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمهرى اللاتينى الذى وضعه لودولف
Ludolf ، باعتبارها مقابلة للكلمة الأثيوبية مسانقر ، واعتقد أنها الكلمة
نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بجنا ، إذ أن المقطع الصوتى نا هو
أداة تلحق بآخر الكلمات (حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى) .

(٥) كتبنا هذه الكلمة massaneqo بحرفى S مع أن حرف
ال S غير مضاعف فى الأثيوبية ، وذلك خشية أن يلفظها القارئ مثل
حرف الزاى . [إذا جاءت ال S بين حرفين متحركين فى الفرنسية
تلفظ [z] .

(٦) يقول لابورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الأجاش من قرون
عززة تسمى أجزن ، تعيش فى أفريقيا » ثم يضيف :
« ويمكننا أن نرى شكل هذا الحيوان فى التاريخ الطبيعى من تأليف
بوفون Buffon » ، وبعد ذلك أخذ الناس يستخدمون فى صنعها نوعا
من الخشب ينمو فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا
الخشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم » .

(٧) من الطريقة التى استخدمها مترجمو التوراة الأثيوبية فى ترجمة
هذه الكلمة [انزيرا] فى المزمور ١٣٦ [فى التوراة العربية المزمور ١٣٥
الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود - المترجم] .
فاننا مدفعون الى الاعتقاد انهم لم يتبعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا لنا ، وإنما هم قد ترجموها عن النص العبري ، ذلك أننا نرى من ترجمتهم للآية الثانية من هذا المزمور [مقابلة بين النص الأثيوبي والنص اللاتيني] أن كلمة إيزيراتينا تقابل على نحو دقيق ، في النص العبري ، كلمة كنوروتينو أى (قيثارتنا) ، وليس كلمة أورجانا نوسترا *Organa nostra* التي نقرأها في التوراة اللاتينية ، والتي تعنى كل أنواع الآلات الموسيقية بشكل عام ، وهكذا فإن كلمة أنزوا في صيغة المذكر وكلمة أنزوت في صيغة المؤنث تعنى أنه أو أنها عزف أو عزفت على هذه القيثارة .

(٨) يحددنا لابورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم ، عن نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقرية ، ويتلقى عن طريقها النفخة التي تصنع نغمته ، يطلق عليه اسم نيبيلة ، ثم يضيف « بأن هذه الآلة من الآلات الموسيقية الأثيوبية إنما هي صنف من الناي ذى المنقار ملحق بقرية يتزود منها بالنفخات » ثم يقول : « وهكذا نرى أن هذه الآلة تشبه كثيراً مزامر القرية الذى نطلق عليه عندنا اسم موزيت *Musette* وكلمة نبل في العبرية تعنى قرية أو جرة » . وحيث أن لابورد قد قرر ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حبشية قط ، فقد فاتنا أن نرجع بشأن روايته هذه إلى قسم هذه البلاد ، وكنا عندما نلتصم المشورة منهم . لانحصل على أية معلومات بهذا الخصوص ، ومع ذلك فلعل الآلات نفسها التي رأيناها في مصر ، وتحمل اسم وقرية ، تكون قد عرفت تحت اسم نيبيل *Nibile* . وهي كلمة تتماثل تماما مع الكلمة العبرية *Nebel* والكلمة الفرنسية *Nable*

(٩) في المعجم الأهمري - اللاتيني الذى وضعه لودولف ، ص ٦٤ نجد كلمة أجدا بمعنى *Arundo* و *Calamus* والمظلة التي يسمونها *Tibia* - حاشية من وضع المسيو سلفستردى ساسي .

(١٠) هذه في الواقع هي الكلمة التي جعل منها مترجمو التوراة الأثيوبية مقابلة للكلمة العبرية شوفافو التي تعنى البوق أو النفير ، وهذه الكلمة التي تقدمها بحروفها اللاتينية *Keren* طبقا للطريقة التي نطقها بها أماننا القسيس الأحباش ، نجدها في المزامير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٣ ، ٩٧ الآية ٦ [وفي التوراة العربية المزامير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٣ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المقابل العربي فقد جاء بالترتيب التالي حسب المزامير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصوت الصور - المترجم] - لكننا (والكلام يعود للمؤلف) في الآية الأخيرة نجد الكلمتين الأثيوبيتين *بغتاتز* و *تزيروت* واللتين تعنيان : بواسطة الأبواق الحربية في حين أن الكلمة الأثيوبية قرنه هي التي تقابل الكلمة العبرية شوفافو التي قبولت في الترجمة اللاتينية بكلمة *Cornu* (قرن) ، ألا يبدو مرجحا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة الحبشية ، عندما أطلقت على آلات النفير أو الأبواق الأولى التي كانت تصنع من القرون ، قد غدت بالتالى الاسم النوعي أو العام الذى يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هذا النوع ، على الرغم من أن آلات النفير المعدنية ، التي ابتكرت بعد ذلك ، اتخذت لنفسها ، في الوقت ذاته ، اسما

خاصا بها ، فاذا ما تقبلنا هذا الافتراض ، فسوف تتبدد كل الشكوك وتتضح في الوقت نفسه لماذا ظلوا يطلقون حتى الآن على البوق الاثيوبي اسم قرنة اى القرن .

(١١) يكتب لابورد هذه الكلمة نوجاريت Nogarait مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الانجليز ، ذلك أنهم لا يكتبون هذه الكلمة فى الانجليزية الا على هذا النحو لتعادل لفظنا نحن اياها Nogarit . وهى الطريقة التى يلفظها بها القسوس الاحباش .

(١٢) من الفعل العربى فقر جاء الاسم نقاوية الدال على آلة ايقاع صاخبة والننى يشير الى الطبول الضخام الشبيهة بالنوجاريت عند الاثيوبيين . الا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والاثيوبية التى تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير الى الانبياء نفسها على قيام صلوات قريى حميمة بين هذه العبارات ؟

(١٣) وينحصر هذا الهواء فى البول البشرى الذى يأمرن المرضى بتجرعه . كذلك يعرف الاحباش خاصية بول البقر فى علاج الاستسقاء ، كما يستخدمونه هنا فى علاج الحمى المسماة . قدد . فعندما تهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فإنه يبدأ فى عب الماء بشكل مفرط لتهدئة العطش الحارق الذى يحس به ، فاذا لم يتم اللجوء على وجه السرعة الى بول البقر يكون هذا الشخص فى حكم المرضى للاصابة بمرض الاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بقليل من الزبد ، ويسخن الخليط معا ، ويعطى للمريض الذى يجد نفسه معافى بعد بضعة أيام .

والنمد حمى ملتهبة ، تهاجم الناس على العوام فى المناطق الواطئة المليئة بالمستنقعات ، ولا سيما بعد أن تفرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التى تتسرب الى باطن الأرض ، تؤدى ، عندما تجففها الشمس ، الى حدوث عفن وتحلل يتصاعد منه أبخرة فاسدة ومنتنة ، تحمل الأمراض القاتلة . ولكى يتقى الاثيوبيون خطر هذه الأمراض يدهنون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار .

ولابد أن يكون الاثيوبيون قد عرفوا مثلنا مسحوق أو تراب البارود وخاصيته فى تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على احراق بعض منه فى الأماكن التى يسكنها أناس هاجمتهم الحمى المعدية التى يسمنونها قودا ، وذلك وقاية لمن يأتون لزيارتهم أو حمل العون اليهم .

وهناك أمراض أخرى مثل الجدري المسمى بالاثيوبية كوفيتي ، والحصبية المعروفة هناك باسم انگليسي ، كذلك الكنت أى لفحة الريح ، وهو ما يحدث عندما يتعرض شخص يتصبب عرقا ، بغتة وبدون أى تحوط ، عند هبوب الريح ، ويعتقد الاثيوبيون انهم يكونون أقل عرضة لللفحة الريح اذا دهنوا أجسادهم ، كذلك فانهم يواظبون على هذا السلوك حتى انهم يؤدونه كل يوم اذا ما أمكنهم ذلك ، وفى الوقت نفسه فلا يفوتهم قط القيام به كلما شرعوا فى السفر ، وفى هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التى لا يملونها

مطلقا ، فعلى سبيل المثال فان سكان مدينة اكسوم ، فى الحبشة ، وقبل أن يبدؤا السفر يطلبون الى الطبيب أن يحدث لهم قطعا أو حزا على هيئة صليب بالقرب من السكتف ، حتى يستطيع مواطنوهم أن يتعرفوا عليهم عندما يلقونهم فى الطريق ، فيقدموا لهم العون اذا كانوا فى حاجة اليه . ويتم هذا الحز أو القطع بسكين حادة للغاية ، ولكي يظل أثرها باقيا فانهم يحشونه بمسحوق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التى ظلت قائمة فى هذا البلد ، فى طقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تحيه الذاكرة وحتى اليوم ، على هذا المبدأ القديم الذى خلده لنا بلوتارك (بلوتارخى) والذى يقول بأن الأشياء لا بد أن تظل فى حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وأن الناس عن طريق هذه الحركة التى لا تنقطع يتفوقون شرور طيفون .

انظر بلوتارك - قصة ايزيس وأوزيريس - ترجمة أميو ص ٣٣١

(١٥) انظر فيما بعد - المبحث الخاص - بالآلات الموسيقية عند أقباط مصر .

(١٦) فى الأثيوبية الفصحى تأخذ كلمة متقا بالتاكيد المعنى نفسه الذى يعطيه لها لودولف وكاستل - حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسي .

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات الصاخبة الأخرى ، فى أعياد باخوس وكيبيلي ، طبقا لما يخبرنا به فوسسيوس Vossius . وكانوا يشككون من صخب هذه الآلة نوعا من الهارموني .

ويخبرنا البعض كذلك أن التتار الذين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة سوط واحدة ، يحدثون ثلاث نغمات تسمع الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل فى الكتاب الثالث من زراعياته البيت ١٠٣ وما بعده : « الا تراهم وهم يتسابقون الى النزال فى الساحة ويندفعون فى سباق العربات ، الا ترى آمال الشباب وهى تفور ، وقلوبهم وهى تتفاقر وتثق من الخوف ، انهم يقفون بالسوط المستدير ، وضربون بالسيف الجلدى وهم منحنون للامام ، فتطير العربة فتوة وحمية » .
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط فى الكتاب الخامس من الإنييدة (الإنيادة) ، البيت ١٤٤ وما بعده :

« وحتى فى سباق العربات ذات الجوادين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة المذهلة عندما كانت فى طريقها الى المضمار بعد أن تنطلق من معاقلها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يهزون الأعنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتدافعة ، وعندما ينحنون للامام كي يضربونها بالسياط » .

وفى بعض الأحيان كذلك كان الناس ، فى زمن الأقدمين يستخدمون السوط كشارة قيادة ، طبقا لما نخبرنا به هذه الأبياب من الإنيادة ، الكتاب

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده (٣ أبيات) :
« وبعد أن ركبوا خيولهم في خيلاء وسط الجمهور كله وأمام أعين
ذويهم وبينما هم مستعدون أكلى ابتيديس إشارة البدء من بعيد لهم بصيحة
وفرقة من سواده » .

المبحث الثالث

حول الآلات الموسيقية ذات الصليل

التي يستخدمها القباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصليل ، التي يستخدمها أقباط مصر في كنائسهم أربع آلات هي: الكاسات ومفردها كاس ، الجلاجل ومفردها جلجل و المراوح ، و الناقوس .

وليس لكاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهي الصنوج القديمة نفسها ، وتتخذ الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذي تصنع منه ، وتشكل ، صنوج المصريين المحدثين ، وإن تكن هذه الآلات غير مستخدمة إلا من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المنشقون (كذا) فيستبدلون بها الناقوس .

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتتخذ شكلا نصف بيضاوي ، ويبلغ قطرها ١٣٥ مم ، وتعلق الجلاجل في داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها الأقباش .

أما المراوح^(١) فمبارة عن قرص من الفضة ، وفي بعض الأحيان من الفضة المذهبة ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمترًا من حافتها . وقد يصل قطر هذا القرص إلى ٣٥٠ ملليمترًا ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ، عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ، تدخل فيها عصا خشبية يكسوها في بعض الأحيان صفيحة فضية ، وقلما يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ مم .

وتستخدم المراوح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

الكانوليك الأروام من هؤلاء أو المنشقين النساطرة .

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة **الناقوس المفرد** أى غير المزدوج ، ويطلق عليه هذا الاسم تمييزاً له عن آلة أخرى يسمونها **الناقوس المزدوج** . ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز^(٢) ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ مم . يعرض يصل الى ٤١ مم وسمك يقدر بتسعة ملليمترات ، ويمسك الناقوس باليد اليسرى من أحد طرفيه ، ويشد عليه بقوة بالابهام ، فى حين تضرب عليه اليد اليمنى بمصا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ مم ، وقد يصل قطر ثخانتها الى ١٤ مم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير . يبلغ قطره نحو ٤٧ مم ، وهو الطرف من العصا الذى يدق به على الناقوس^(٣) .

وهذه الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب التراتيل الكنسية قط .
ويقصر استخدامها على الاعلان عن الطقوس المختلفة التى لابد من القيام بها خلال حفلات القداس .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٣٣ .
(٢) من خشب الجوز ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب . ونحن من جانبنا لم نر الناقوس عن قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه النواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك نهذا أمر نكتنفه الشكوك ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامى ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جافاً (صلباً) ولا متماسكاً مسطاً بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لاهداث الرنين ، ومن المرجح أن هناك خطأ ما ، ولعلهم قد كتبوا لنا : من خشب الجوز فى حين كان المقصود هو من خشب اللوز . ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نمحص على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكننا بلا جدال قد أضفنا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور التمسى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما بدا لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن يتوبوا عنا ، ليعوضونا عما لم نستطع القيام به .

(٣) انظر اللوحة GC ، الشكل رقم ٣٢ .

المبحث الرابع

عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية

مما عدا الكمنجة الرومى ، وربما العود كذلك ، فإن كل الآلات التى وردت فى اللوحة AA تكاد تكون هى الآلات نفسها ، جميعا ، التى يستخدمها الفرس والأتراك ، أو قل أنها لا تختلف هنا وهناك فيما بينها الا اختلافات طفيفة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر فى نسب أطوالها ، ومع ذلك فإن الائتلاف النغمى فى هذه الآلات ، كما فى تلك ، هو نفسه على الدوام .

وقد كان بمقدورنا أن نضيف الى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق بالا هنا الا لتلك الآلات التى عرفناها فى مصر ، والتى كانت موضوع بحثنا ، فى هذا البلد .

المبحث الخامس

حول الآلات الموسيقية عند السريان

بدأت لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأفقر الكنائس المسيحية في مصر جميعا ، وأقلها جمهورا ، فحيث لا يوجد سوى قس أو قسين على أكبر تقدير للقيام بالخدمات وإدارة شئون هذه الكنائس ، وحيث تقتلص الحفلات والطقوس لأدنى حد ممكن ، فإن صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالى ، لن يكونا ضروريين للإعلان عنها ، بل اننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، فى المرات التى حضرنا فيها قداساتهم ، ومع ذلك فيؤكد لنا البعض ، أنهم يستخدمون فى بعض الأحيان ، المراوح والنواقيس المفرد ، على غرار ما يحدث فى كنائس الأقباط .

المبحث السادس

عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستخدمون فى بلادهم آلات موسيقية كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والأتراك ، بل لقد كان يوجد فى القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمنى كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإننا لم نعرف قط فى مصر آلة تنتسب بشكل خالص الى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستخدم هؤلاء فى كنيستهم الأسقفية فى القاهرة ، كما يفعل المسيحيون الشرقيون الآخرون ، المروحة ، ويعهد الى طفلين من الجوقة بمهمة ارتان هذه الآلة خلال أداء الطقوس المختلفة الخاصة بأسرار القداس ، ويمسك كل واحد منهما بمروحة واحدة فى يديه ، ويؤرجحها من وقت لآخر ، وهذه هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى شأهدهاها تستخدم فى كنائس الأرمن . وحيث اننا نحدس أن هؤلاء القوم كانوا منغمسين فى الحرافات التى رأيناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخرين ، فقد رجونا المطران أن يخبرنا بالفرس من تلك الضوضاء التى يحدثونها بهزهم لهذه المروحة فى بعض طقوس القداس ، فلم يتردد هذا الشيخ المبجل الطيب فى أن يخبرنا بلهجة تمتلئ يقينا بأن الفرص من ذلك هو ابعاد الروح الشريرة ، ومنعه من أن يأتى ليدنس بحضوره قداسة العبادة .

وانه لأمر جدير بالملاحظة فى مصر لحد كبير ، أن تكون الصلوات عل

الدوام ، سواء في معابد اليهود أو في مساجد المسلمين ، بل كذلك في كنائس المسيحيين (وإن يكن علينا أن نستثني الأقباط من هؤلاء) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرفنا في كل مكان على ذلك الأثر العميق الذي حفرته في خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبقرية الشر • عدوة الخير والنظام ، المتاهة دوما للاحاق الضرر وإيقاع الأذى ، والتي تتحين اللحظة التي يكون القوم فيها أكثر هدوءا وصمتا ، كي تمارس شرورها وأضرارها ، ولقد كانت هذه هي فكرة المصريين الأقدمين ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك في دراسته عن ايزيس وأوزيريس . حيث عرض لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم • يقول بلوتارك (ترجمة أميو Amlot) : « لابد أن تتحرك الأشياء ، وألا تكف قط عن الحركة ، أن تظل كما لو كانت يقطعة ، أن تهتز كما لو كانت تغالب الناس أو أصابها الوهن ذلك أنهم (أي المصريين) يقولون أنهم يضيقون النطاق على طيفون ، ويطاردونه بالزهر ، فحيث أن الشر مقيد لحركة الطبيعة ، مجسد لها فإن الحركة المتجددة تفك أسارها وتحطم قيدها وتوقظ حميتها وتحركها فتهاجم الشر الذي يدبر المكائد للذرية » •

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فإنهم في القداس الأخير من اليوم ، والذي نسميه نحن صلاة النوم يظلون يحضوننا على ألا نستسلم للنوم ، وأن نظل يقظين وألا تكف عن اتخاذ كافة احتياطاتنا ، حتى لا يداهنا الشيطان الذي يمثلونه لنا باسم يزاد ، يحوم من حولنا ، حتى يقع على ضحيته (الغافلة) ويلتهمها ، وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « لابد أن نجد ما ننشغل به حتى نكفى بالنفس عن الوقوع في شرك الاغراء » •

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تبدو لنا ، بالضرورة ، صبيانية

ومنية للضحك ، لنا نحن الذين لم نعتد قط على هذه الأساليب الرمزية والمجازية . والذين نتوقف أمام « الصورة » التي يقدمها لنا هذا الأسلوب . دون سعي من جانبنا لأن نتعمق ما وراءها من مغزى أخلاقي وفلسفي ، لكن الأمر لم يكن كذلك عند الأقدمين . أولئك الذين كانوا يفعلون الحقائق الباعثة بالغة الأهمية (حتى لا تبطل) ، أما الشرقيون المحدثون ، الذين لم يعودوا يرون (من هذه الرموزات) سوى أشباح نئير فيهم الهلع ، فقد انحدروا بفعل جهالتهم الى التطرف المقابل (لتطرفنا) والذي جرتنا اليه هفوات الفلسفة واعتسافاتها .

المبحث السابع عن الآلات ذات الصليل عند اليونانيين المحدثين (الأروام)

حيث لا يسمح العثمانيون في ولايات امبراطوريتهم باستخدام
الأجراس لدعوة المؤمنين إلى الكنائس ، فقد استعاض اليونان (الأروام)
عن الجرس ، بألة من نوع **الناقوس المفرد** الذى أشرنا اليه من قبل ، هى
تلك التى يسمونها **الناقوس المجوز^(١)** ، أى المزدوج . وقد يوحى هذا
الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الآلة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار
الصنف عن الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار ستة أضعاف ،
ويبلغ طوله المتر ٩٤٩ مم وياتساع يصل الى ٤٨٧ مم ، كما يبلغ سمكه
٥٤ مم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صنف الخشب
نفسه ، وهم يطلقونه في رجات الكنائس بحبلين مصنوعين من معى
الحيوان ، يمر كل منهما ، فى البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يمضى
كل منهما لينعقد الى حلقة تمسك بحافة لوح خشبى وهى تلك التى تناظر
الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحلقتين عند الثلث الأول من امتداد هذا اللوح ،
أما الأخرى فتقع موقعا وسطا بين الثلثين الثانى والثالث من امتداده ، ويعلق
هذا اللوح الخشبى بعرضه بشكل رأسى ، ويدق عليه بما يشبه بيزرا له
رأس مستدير ، مصنوع من العاج ، يباثل فى حجمه حجم كرة البلياردو .
ويبلغ سمك عنقه أو يده ، وهى اسطوانية الشكل ستة عشر ملليمترًا .
أما طوله فيصل الى ٣٧٩ مم .

(١) هذه الكلمة محرفة عن كلمة مزدوج : انظر اللوحة CC
الشكل ٣٤ .

ويرى ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج في مصر العتيقة ، ويزعمون أن رنين دقاته يسمع على مسافة ربع الفرسخ .

أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجدون متعة حقه في العزف عليها ، وأنهم ينجحون في ذلك على نحو طيب ، فقد استمعنا الى نفر منهم يعزفون على الكمنجة الرومي أو الكمان الأوسط اليوناني ، وقابلنا من بينهم في أحيان كثيرة من يعزفون على واحدة من تلك الآلات التي أشرنا اليها باسم **الدقوف** ، لكننا لم نر من يعزفون على آلات النفخ ، مما يجعلنا نستخلص اما أنهم لا يميلون الى هذا النوع من الآلات الموسيقية بالقدر نفسه الذي يميلون به الى غيرها ، واما أن آلات النفخ أقل شيوعا في يونان اليوم عن زميلاتها من الآلات الوترية .

المبحث الثامن

حول الآلات الموسيقية

التي يستخدمها اليهود المحدثون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية في معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذي حدا بهذا الشعب أن يهجر هذا الفن الذي أسسه داود بروعه بالفة في أرجاء معبد اورشليم ، والذي يظل الكتاب المقدس يمتدحه في كثير من مواضعه ، ولن يكون السبب البتة أنه لا يوجد في مصر بعض القادرين من اليهود على ارجاع هذه العادة الى فاعليتها الأولى ، فكثير من بينهم ، يعزفون بكفاءة لا بأس بها على الآلات الوترية وآلات النفخ ، كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية في النقر على دف الباسك وفي

العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التي تعلق بالأصابع (الصاجات) ، ثم انهن بارعات في الرقص ، بل انهن يلتصن ويسمى اليهن لتلقين وتعليم هذا الفن ، فهن اليوم ، على غرار ما كانت عليه نسوة وفتيات الاسرائيليين الاول ، قادرات على تكوين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الأناشيد والتراتيل التي تؤدي في مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شيء من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وانما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وهناك ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيرا لذلك . لكننا لم نسع للكشف عنها ، فلسوف يكون علينا أن ننجز أمورا كثيرة بل أكثر مما ينبغي . لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات الشاذة والغريبة التي وجدناها متفرقة على أرض مصر ، فيما يتصل بفن الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلن نستطيع ، في هذا المجال ، أن نكفي وحدنا . بل أن مؤلفنا الذي توسع بالفعل من تلقاء ذاته ، كان عليه أن يتسع أكثر وأكثر حتى يستوعب جزءا كبيرا من تاريخ مصر الحديثة لو أننا أردنا أن نتبع خطة يمثل هذا القدر من الاتساع .

الفهرس

الصفحة

الموضوع

المقدمة

الباب الاول

عن الآلات الوترية المعروفة في مصر

- ١٣ الفصل الاول : عن العود
- المبحث الاول : حول أصل وطبيعة العود . وحول أهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين
- ١٥ المبحث الثاني : عن اسم العود
- ٢٠ المبحث الثالث : عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها
- ٢١ المبحث الرابع : الخانات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته - غلاف الآلة
- ٢٤ المبحث الخامس : عن الائتلاف النغمي في العود ، وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي
- ٣٢ الفصل الثاني : عن الطنبور الكبير التركي
- ٤١ المبحث الاول : عن الطنبور بصفة عامة
- ٤٣ المبحث الثاني : عن الطنبور الكبير التركي ، عن أجزائه ، عن أشكالها وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية
- ٤٦ الفصل الثالث : عن الطنبور الشرقي ، شكل هذه الآلة
- ٦١ أطوال ونسب أجزائها
- ٦٣ الفصل الرابع : عن الطنبور البلفاري
- ٧٣ الفصل الخامس : عن الطنبور البزرك
- ٧٩ المبحث الاول : عن الطنبور البزرك ، عن شكله ، عن أجزائه ، وعن زخارفه
- ٨١

- المبحث الثاني : عن أطوال الطنبور البزرك ، وعن النسب
القائمة بين أجزائه ٨٥
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ،
وعن مساحة نغماتها ٨٦
- الفصل السادس : عن الطنبور البقله ٨٩
- الفصل السابع : عن الكمنجه الرومى أو الكمان اليونانى ٩٥
- المبحث الاول : حول اسم هذه الآلة ٩٧
- المبحث الثاني : حول شكل الكمانجة الرومى أو الكمان اليونانى ٩٩
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النغمى فى الكمانجة الرومى ١٠٠
- الفصل الثامن : عن آلة القانون ١٠٣
- المبحث الاول : حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه
على آلة موسيقية • الغرض المبدئى للآلات التى يشار
اليها بهذا الاسم • كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونات ١٠٥
- المبحث الثاني : عن هوية أو أصل القانون الأصل ، أو القانون
الأنموذج الذى صنعت على غرار آلات القانون الأخرى •
حول التشابه القائم بين رسم آلة قانون محفورة فوق
الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد الوتر الذى ابتكره
بطليموس — رأى جديد حول أصل الآلة الموسيقية
وحيدة الوتر ١٠٧
- المبحث الثالث : المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون
القدماء برسمهم الأشكال المختلفة للقانون — التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة
أخرى قديمة ، وقام بها فلاسفة كثيرون من الإغريق
القدماء من بعدهم ، بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية — دوافع المعنى
الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون ١١٠
- المبحث الرابع : حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التى
ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية ١١٥
- المبحث الخامس : عن الشكل الصام ، وعن الأطوال الرئيسية
للقانون عند المصريين المحدثين ١١٨

الصفحة	الموضوع
	المبحث السادس : حول اجزاء القانون ، والاسم العربى الخاص
١٢١	بكل جزء منها
	المبحث السابع : الحامات التى صنع منها او تكون او زين بها
١٢٣	كل جزء من الاجزاء السابقة
١٢٦	المبحث الثامن : عن شكل وأبعاد ووظيفه الاجزاء السابقة
	المبحث التاسع : حول الائتلاف النفسى لآلة القانون وتوليقاتها
١٣٧	الموسيقية
١٣٩	الفصل التاسع : عن الآلة الموسيقية المسماة فى العربية : السنطير
١٤٥	الفصل العاشر : عن الكمنجة المعجوز
	المبحث الاول : حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ،
	وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التى تميز الكمنجة
	المعجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء فى
١٤٧	مجلتها او فى الاجزاء المختلفة المكونة لها
١٥٠	المبحث الثانى : الاجزاء المكونة للكمنجة المعجوز
	المبحث الثالث : شكل وخامه وموضع كل جزء من الاجزاء
	السابقة ، وكذلك الحليات التى يزدان بها كل جزء من
١٥٢	هذه الاجزاء
١٥٩	المبحث الرابع : أبعاد الكمنجة المعجوز وأطوال اجزائها
	المبحث الخامس : حول الائتلاف النفسى للكمنجة المعجوز ،
	وحول حجم ومدى تنوع النغمات التى يمكننا الحصول
١٦١	عليها من هذه الآلة
١٦٩	الفصل الحادى عشر : عن الكمنجة الفرخ أو الكمنجة الصغيرة
١٧١	المبحث الاول :
	المبحث الثانى : عن الشكل والحامات والحليات والأطوال
١٧٢	الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول اجزائها كذلك
	المبحث الثالث : عن الائتلاف النفسى ، وعن مساحة وخاصة
١٧٦	الكمنجة الفرخ
١٧٨	الفصل الثانى عشر : عن الرباب
١٨٠	المبحث الاول : حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

الصفحة

الموضوع

- ١٨٤ **المبحث الثاني :** شكل وخامه وتركيب وأطوال الرباب وأجزائها
- المبحث الثالث :** حول الائتلاف النغمي للرباب ، وحول مساحه
- ١٨٧ أو مدى نغماته ، الفرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية
- ١٩٣ **الفصل الثالث عشر :** حول الكيصار أو القيثارة الاثيوبية
- المبحث الاول :** حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه
- الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بين الكيصار
- والقيثارة التى وصفها هومبروس فى نشيده الى عطارد ،
- الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقة العزف عليها - فيم
- كانت القيثارة تستخدم فيما مضى ، الضرر الذى لحق
- بفن الموسيقى منذ اصبحت هذه الآلة الموسيقية - انهيار
- ١٩٥ سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت
- ٢٠٧ **المبحث الثاني :** شكل وخامه وهيئه وأبعاد الكيصار
- المبحث الثالث :** الائتلاف النغمي الفريد للكيصار ، المبدأ
- الهارمونى الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات
- النغمات ومعارها ، خاصيات الفواصل التى تشكلها
- ٢١٣ هذه النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

الباب الثانى
عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

- الفصل الاول :** عن المزمار المصرى الذى يسمونه بالعربية زمر أو
- ٢٢٣ زورنى كما يقول الفرس
- المبحث الاول :** حول الخلط الذى يسببه عادة تباين الاسماء
- التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية
- تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ،
- ٢٢٥ وحول الاسماء المتباينة التى أطلقت على آلة الزمر
- المبحث الثانى :** حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم
- الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى
- ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول الصلاقات
- التي تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التي
- ٢٣٠ تباعد بينها
- المبحث الثالث :** عن عدد واسم ومادة وشكل أجزاء المزمار

الصفحة

الموضوع

- المعروف في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق أخرى باسم زورنا ٢٣٢
- المبحث الرابع :** حول أطوال الاجزاء السابقيه بالنسبة لكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة ٢٣٦
- المبحث الخامس :** حول طريقه العزف على المزمار ، وحول جدولوه الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته ٢٤٢
- الفصل الثاني :** عن العراقية ٢٤٩
- المبحث الاول :** حول اصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية ٢٥١
- المبحث الثاني :** حول خامه وبنية وشكل وأبعاد العراقية وكذلك كل جزء من أجزائها ٢٥٤
- المبحث الثالث :** عن طريقه العزف على العراقية ، وحول جدول ، ومساحة ، وتباين نغمات هذه الآلة ٢٥٩
- الفصل الثالث :** عن آلة إنبوق عند المصريين المحدثين وهي الآلة الموسيقية التي يسمونها النفير ٢٦١
- المبحث الاول :** الفكرة التي يقدمها سكاتشي حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل الذي يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب بدوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذي يستخدمه المصريون المحدثون ٢٦٣
- المبحث الثاني :** عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الاجزاء التي يتألف منها ٢٦٨
- الفصل الرابع :** عن الناي المصري ذي المنقار والذي يطلقون عليه في العربية اسم صفارة أو شبابة ٢٧٣
- المبحث الاول :** حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات ٢٧٥
- المبحث الثاني :** حول نسب وأبعاد الصفارة وأجزائها ٢٧٨
- المبحث الثالث :** حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة ٢٨٠
- الفصل الخامس :** عن « الفلاوت » المصري المسمى بالعربية : الناي ٢٨١
- المبحث الاول :** حول الأنواع المختلفة من آلة الناي ٢٨٣
- المبحث الثاني :** عن الناي شاه أو الناي الكبير المثقوب بسبعة

الصفحة

الموضوع

- ٢٨٧ ثقب ، وعما يشترك فيه مع النايات الأخرى ، وعما هو خاص به وحده
- ٢٨٩ **المبحث الثالث :** حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه
المبحث الرابع : حول طريقه الإمساك بالناي الكبير ، وبالألات الأخرى من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول الجدول النغمي ومساحه هذه النغمات ، وحول خاصياتها وتأثيرها في الميلودي
- ٢٩٢ **المبحث الخامس :** عن الناي الجرف ذي الثمانية ثقب ، وعن صلة القربى التي تربطه بالناي شاه ، عن شكله على نحو إجمالي ، وعن الأشياء التي لا تتصل به بصفة أساسية والتي لا تبدو سوى أمور عارضة
- ٢٩٤ **المبحث السادس :** حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولوه الموسيقي
- ٢٩٧
- ٣٠٠ **الفصل السادس :** حول ذلك النوع من الناي الحقل أو الريفي السني يسمونه في العربية بالأرغول
- ٣٠٢ **المبحث الأول :** حول طابع ونمط الأرغول ، وحول أصل وزمن ابتكار الأرغول ، واسم مبتكره
- ٣١٤ **المبحث الثاني :** عن الأرغول ، وعن أجزائه ووظيفته
المبحث الثالث : حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها
- ٣١٧
- ٣٢٣ **الفصل السابع :** عن الزقرة
- ٣٢٥ **المبحث الأول :** عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة
- المبحث الثاني :** حول قدم آلة الزقرة في الشرق ، وجول التماثل المنهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التي كان الأقدمون يستخدمونها
- ٣٢٨

الباب الثالث آلات الإيقاع الصاخبة

٣٤١ الفصل الاول : اعتبارات عامه حول آلات الإيقاع الصاخبة

المبحث الاول : حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات

٣٤٣ الصاخبة ، وعمّا يميز بين الهارموني وبين الضجيج

المبحث الثاني : حول الانواع المختلفه من آلات الصخب ، وحول

الاسماء التى أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التى

كانت تصدح برنه الطرب وتلك التى يشتهد اقتراب

نغماتها من الضججه ، وحول رابطة القربى الحميمة التى

تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التى

٣٤٦ تؤديها لنا كل واحدة منها

المبحث الثالث : حول ما يميز آلات الصخب عند المحدثين عنها

٣٤٩ عند القدماء

٢٥١ الفصل الثانى : عن الجرسيات بشكل عام

المبحث الاول : حول الاسماء النوعية التى تطلق على غالبية

٣٥٣ الجرسيات

المبحث الثانى : عن الجرسيات الصغيرة التى على شكل صنوج ،

والتي تستخدمها الراقصات المصريات

٣٥٦ المبحث الثالث : عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات

الكبيرة أو الصنوج المصرية

٣٦١ المبحث الرابع : عن آلات الصاخبة شبه الجرسية

٣٧٣

الفصل الثالث : حول أنواع الطبول المختلفة المستخدمة فى مصر ،

وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذى تستخدم

٣٨٢ فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

٣٨٩ الفصل الرابع : آلات الصخب والضجيج

الباب الرابع

حول الآلات الموسيقية التى تستخدمها الأمم الأجنبية

التي يتجمع عدد من أبنائها فى مصر

فصل وحيد : حول الآلات الموسيقية التى تستخدمها الشعوب

الصفحة	الموضوع
٣٩٧	المختلفة في أفريقيا
٣٩٩	المبحث الأول : حول آلات البرابرة والنوبيين
	المبحث الثاني : حول آلات الطرب ، وآلات الصخب ،
	والجرسيمات التي يستخدمها الاثيوبيون ، ولا سيما
٤٠١	الأحباش منهم
	المبحث الثالث : حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي
٤٢١	يستخدمها أقباط مصر
٤٢٣	المبحث الرابع : عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية
٤٢٤	المبحث الخامس : حول الآلات الموسيقية عند السريان
٤٢٥	المبحث السادس : عن الآلات الموسيقية عند الأرمن
	المبحث السابع : عن الآلات ذات الصليل عند اليونانيين
٤٢٨	المحدثين (الأروام)
	المبحث الثامن : حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود
٤٣٠	المحدثون

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١ - المطاردون (مجموعة قصص قصيرة).
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان.
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة).
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر).
 - ٥ - السماء تمطر ماءً جافاً.
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها).

ثانياً : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٤٢ إلى ١٩٥٠، تأليف مارسيل كولمب.
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية. تأليف أندريه ريمون.

ثالثاً : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر :

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون.
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها.
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية.
- ٤ - الزراعة، الصناعات والحرف، التجارة.
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية.
- ٦ - الموازين والنقود.
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة.

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ - المجلد الأول والثاني للوحات الدولة الحديثة.

٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة.

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة.

٢ - مدينة الإسكندرية.

٣ - مدينة رشيد.

رقم الإيداع: ١٤٩٠٩/ ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : 3 - 8082 - 01 - 977 I.S.B.N



تمت الطباعة بالتعاون مع
شركة نهضة مصر للطباعة والنشر

لقد أدرکنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الحياة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزانه بارز

السعر خمسة جنيهات

Bibliotheca Alexandrina

0447648

مركز بحوث القاهرة للدراسات
الكتابية - القاهرة - مصر
جمعية أصدقاء الكتاب

موقع الإسكندرية للدراسات والبحوث